

Kraków, 14 kwietnia 2019

Dr hab. Mateusz Borowski, prof. UJ  
Katedra Performatyki  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ul. Gołębia 14  
30-001 Kraków

|  |              |           |
|--|--------------|-----------|
| Uniwersytet Wrocławski<br>Dziekanat Wydziału<br>Filologicznego (6) |              |           |
| Wpłynęło<br>do WF  | 25 -04- 2019 | Załącznik |
| Wpł. do<br>jedn. org.  | Date         | Symbol    |
| Znak<br>sprawy   |              |           |

**Recenzja rozprawy doktorskiej pani magister Sabiny Macioszek**

***Strategie współdziałania ciała i technologii cyfrowych w operach skomponowanych w XXI wieku***

Przedstawiona do oceny rozprawa doktorska pani magister Sabiny Macioszek podejmuje bezspornie istotny i aktualny temat, który jednakże nasyca wielu trudności metodologicznych i wymaga dogłębnej znajomości współczesnych form artystycznych z pogranicza muzyki nowoczesnej, performansu i technonauki. Jak zapowiada tytuł pracy, autorka analizuje w niej różnorodne relacje między ludzkim ciałem i najnowocześniejszymi technologiami w ramach takich form artystycznych, które na rozmaite sposoby nawiązują do tradycji operowej, a zarazem głęboko modyfikują konwencje i środki wyrazu najbardziej charakterystyczne dla tego gatunku. Z tego powodu już we wstępie pani Macioszek słusznie zaznacza, że nie stara się sformułować definicji współczesnych utworów instrumentalno-wokalno-technologicznych, które w zakończeniu nazywa technooperami. Nie traktuje ich jednak jako skończonych dzieł, ale – wykorzystując termin zaproponowany przez Bojanę Kunst – jako projekty, w których przygotowanie i wykonanie zaangażowanych zostało wiele ludzkich i nieludzkich instancji sprawczych. Głównym przedmiotem zainteresowania pani Macioszek jest bowiem rosnąca sprawczość maszyn i technologii jako tych elementów, które w sposób kluczowy wpływają na kształt najnowszych technooper, ich wykonanie i odbiór. Właśnie te aspekty relacji między ciałami i technologiami we współczesnej operze wydobywa na pierwszy plan w trzech powiązanych ze sobą częściach recenzowanej rozprawy doktorskiej.

Zanim jednak przejdę do omawiania kolejnych części rozprawy, chciałbym skomentować ogólny jej zamysł. Struktura i dobór przykładów z konieczności stanowią wypadkową zainteresowań badawczych autorki i problemów metodologicznych, które pojawiły się podczas pracy nad wybranym przez nią materiałem. Pani Macioszek wyczerpująco omawia te kwestie w obszernym wstępie, w którym zarysowuje również autorską perspektywę oglądu relacji między badanymi zjawiskami artystycznymi. Korzystając

z doświadczeń Herberta Lindenbergera, przedstawia trudności, na jakie napotkać może każdy badacz, który współczesne projekty operowe omawia w kontekście innym niż teorie muzykologiczne i historia muzyki. Natomiast polemicznie relacjonując poglądy czeskiego dramaturga i teoretyka teatru Lukáša Jiříčka, który proponuje nowe formy operowe traktować jako odmianę teatru muzycznego lub performansu, podaje przekonujące powody, dla których sama woli stosować tradycyjny termin opera. Nadal bowiem posługują się nim sami twórcy i nieodmiennie pojawia się on w repertuarach teatrów operowych, a w konsekwencji kształtuje oczekiwania odbiorców i krytyków. Zresztą, duża część analizowanych przez autorkę rozprawy projektów została tak zakrojona, by oczekiwania te zawieść i tym samym stematyzować rolę zarówno samej publiczności, jak i opery jako instytucji. Dlatego pozostając przy tym tradycyjnym pojęciu, obarczonym bagażem tradycji, a także powołując się na ustalenia Jeleny Novak i Carolyn Abbate, pani Macioszek przyjmuje założenie, że współczesna opera wykorzystuje technologię, by kwestionować granice między gatunkami muzycznymi i performatywnymi. Jak pisze we wstępie: „O każdym wspomnianym przeze mnie projekcie można jednak powiedzieć, że, paradoksalnie, stanowi reinterpretację tradycyjnej formy operowej dzięki testowaniu skuteczności, sprawczości i efektywności różnorodnych relacji między ludzkimi i nieludzkimi wykonawcami oraz odbiorcami” (s. 21-22).

Oglądane z tego punktu widzenia, współczesne technoopery to projekty z definicji hybrydyczne i transdyscyplinarne (co, jak zauważa autorka pracy, nie stanowi w żadnym razie novum, bowiem opera od samego początku łączyła w sobie rozmaite heterogeniczne formy artystyczne i technologie). Jak słusznie zauważa pani Macioszek, tego typu materiał badawczy domaga się złożonej i przekrojowej metodologii, która pozwoli opisać kształt i sens współczesnych przemian opery pod wpływem technologii. Zarazem stawką tego typu badań jest wydobycie na pierwszy plan aktualności opery, jej zdolności do podejmowania istotnych, współczesnych tematów i angażowania odbiorców w rozmaite kolektywne działania. Tylko wtedy bowiem powieść się może zamiar autorki, by przekonująco udowodnić, że opera, powszechnie traktowana jako archaiczna forma sztuki wysokiej, pod względem aktualności i technologicznego zaawansowania nie ustępuje innym sztukom performatywnym. Zatem decyzja o odejściu od perspektywy muzykologicznej na rzecz badań transdyscyplinarnych została przekonująco uzasadniona w pracy, która technooperę sytuuje w kręgu najnowszych teorii i przekrojowych ujęć, łączących dziedziny humanistyczne, nauki społeczne i medioznawstwo z problematyką rozwoju technonauk.

Pod tym względem bez wahania doceniam rozprawę pani Macioszek, która dowiodła sporego rozeznania w krajobrazie współczesnych nurtów badawczych z kręgu nowej humanistyki i potrafiła nie tylko samodzielnie i logicznie spleść je w użyteczną dla siebie metodologię, ale także zastosować do analizy wybranych przykładów. Zgodnie z przyjętymi w pracy założeniami, skomplikowane relacje między żywymi ciałami i technologią we współczesnych operach przybierają tak rozmaite formy, że z zasady nie sposób znaleźć dla nich jednej ramy metodologicznej czy zamkniętego zestawu narzędzi analitycznych. Raczej każdy z tych projektów domaga się osobnego podejścia teoretycznego, umożliwiającego uchwycenie swoistości wykorzystanego jeden raz w takim układzie zespołu rozwiązań technologicznych i strategii artystycznych. Takimi względami został podyktowany zarówno wybór teorii, które uwzględniła autorka rozprawy, jak i analizowanych przykładów. Obok prac poświęconych współczesnym zjawiskom muzycznym, na równych prawach pojawiają się tu, między innymi, ustalenia dramatologów (W. B. Worthen), performatyków (Diana Taylor, Philip Auslander, Peggy Phelan, Sue-Ellen Case), medioznawców (Friedrich Kittler, Lev Manovich, Mark B. Hansen), reprezentantów nowego materializmu (Brian Massumi), twórców teorii asamblażu (Jane Bennet, Manuel DeLanda) i teoretyków technonauk (Katherine N. Hayles, Joanna Zylińska), a także teoria aktora-sieci (Bruno Latour). Pani Macioszek korzysta z tych prac, by omówić kilkanaście projektów operowych, poszukując między nimi powinowactw i wskazując na pewne łączące je tendencje.

Jednocześnie autorka zastrzega, że wybór przykładów ma charakter do pewnego stopnia arbitralny, zostały bowiem dobrane jako materiał ilustracyjny i służą zobrazowaniu możliwych relacji między ciałami i technologiami we współczesnej operze. Takie założenie wydaje się w pełni uzasadnione i to nie tylko ze względu na ograniczenia formalne i objętościowe rozprawy doktorskiej. W pracy, która w zamierzeniu ma pokazać aktualność technooper i zbliżyć ją do innych sztuk performatywnych, pogładowość analiz ma bowiem większe o wiele znaczenie niż próba stworzenia syntetycznego obrazu przemian form operowych w XXI wieku. Traktuję zatem pracę pani Macioszek jako udany przykład zastosowania transdyscyplinarnej metodologii w celu zakwestionowania tradycyjnych granic między sztukami i poszukiwania nowych metod opisu tych doświadczeń, które stają się udziałem uczestników technooper. W dobie powszechnego kwestionowania odziedziczonych po modernizmie kategorii, typologii i podziałów na rodzaje i gatunki artystyczne potrzebne są z pewnością tego typu prace, problematyzujące ograniczenia starych metodologii i odważnie poszukujące nowych sposobów podejścia do aktualnych zjawisk z pogranicza sztuk i technonauk.

Swój zamiar autorka rozprawy realizuje w trzech taktach, dzieląc wybrany materiał ze względu na odmienne typy powiązań między ciałami i technologiami. W pierwszej części zatytułowanej *Ciała splecione z technologiami – asamblaż, interfejsy i brzmienia hybrydowe* podejmuje kwestie możliwych połączeń między ciałami wykonawców i maszynami, które biorą aktywny udział w tworzeniu scenicznego wydarzenia. W *Ogrodzie Marty* (reż. Cezary Duchnowski) odnajduje dowody na istnienie asamblażowego układu elementów ludzkich i nieludzkich, które wspólnie kreują rozmaite efekty dźwiękowe i dramaturgiczne. W ramach wstępu do tej analizy pojawia się *passus* poświęcony dyskusji z koncepcją mediów jako „przedłużeń człowieka”, zaproponowaną przez Marshalla McLuhana ponad pół wieku temu (s. 54). Jak mi się wydaje, ten fragment zasługiwałby na nieco obszerniejsze omówienie, by klarowniej zdefiniować pojęcie „przedłużeń człowieka”, jeśli autorka upiera się przy tym, żeby wciąż je stosować. Przecież nie tylko ze względu na zakładany antropocentryzm to pojęcie wydaje się anachroniczne i nieadekwatne do analizy współczesnych oper. Znajduje się ono przecież na antypodach teorii asamblażu, która zamiast podtrzymywać granice między człowiekiem i technologią (nawet jeśli media „funkcjonują pomiędzy” nimi), akcentuje ich dynamiczne i zmienne fuzje oraz współstawanie się (*becoming-with*) dynamicznych ludzko-nieludzkich układów. Podpowiadam tę korektę dlatego, że zaakcentowanie tego wymiaru relacji między ciałami a technologiami pozwoli lepiej uzasadnić obecność dwóch kolejnych opisowych metafor, wykorzystanych przez autorkę w kolejnych rozdziałach tej części: interfejsu, omawianego na przykładzie *Czarodziejskiej góry* (reż. Andrzej Chyra) oraz brzmień hybrydowych, jakie pani Macioszek odnajduje w *Between* i *Sudden Rain* (reż. Maja Kleczewska) oraz *Salt Itinerary* (reż. Miguel Azguina). Asamblażowość, interfejsowość i hybrydyczność to pojęcia, które pozwalają na różne sposoby zaakcentować sprawczość elementów technologicznych, którą na pierwszy plan wydobywają twórcy wspomnianych oper. Robią to – choćby w chwili, kiedy sceniczne dyspozytywy planują tak, by umożliwić wyłonienie się przypadkowych elementów, będących efektem aleatorycznych zderzeń ciał i technologii.

Znacznie mniej wątpliwości budzi druga część rozprawy, *Ludzie a (semi)autonomiczni wykonawcy nieludscy – roboty, autorskie systemy komputerowe i drony*. W tym przypadku autorka pokazuje, że sprawcze technologie o dużym stopniu autonomii, coraz powszechniej wykorzystywane w przemyśle czy w celach militarnych, znajdują również zastosowanie w nowych formach artystycznych, w których przyczyniają się do wytworzenia nowych efektów brzmieniowych i oddziaływań afektywnych. Jednocześnie pani Macioszek z dużym znanstwem opisuje wybrane projekty – w tym przypadku *My Square Lady* (reż. Gob Squad),

*Death and the Powers* (reż. Ted Machover) oraz *Drone Opera* (reż. Matthew Sleeth). Pokazuje przy tym różne typy relacji, jakie nawiązują się w tych operach między czynnikiem ludzkim i elementem technologicznym. Nie tylko jednak drobiazgowość autorki i jej wrażliwość na różnice między tymi projektami zasługuje na uznanie. Bodaj najciekawszym aspektem tych analiz jest to, że autorka rozprawy przedstawia technooperę jako jedną z odmian współczesnych praktyk zwanych *practice-led-research*, w ramach których sztuka staje się polem doświadczalnym dla tworzenia rozmaitych technologii, oprogramowań i maszyn. Trudno zatem o lepszy dowód na żywotność i aktualność opery, która podobnie jak inne formy artystyczne poszukuje dla siebie nowego miejsca w ramach praktyk społecznych.

W trzeciej części, *Zaangażowana publiczność – technologiczne materializacje oper, wszczepianie oper w codzienne życie i nie-operowe formy*, autorka rozprawy przywołuje te projekty, które najdalej odeszły od tradycyjnych struktur odbiorczych oraz podziału na scenę i widownię, czyniąc to w imię zaakcentowania aktywnej roli publiczności w procesie współtworzenia wydarzenia. W tym przypadku technologie służą najczęściej do wytworzenia efektu rzeczywistości rozszerzonej, kiedy realne wnętrza bądź krajobrazy splatają się w jedną całość z wirtualnymi obrazami i cyfrowo wygenerowaną fonosferą. Takie zabiegi pani Macioszek odnajduje w *Sunken Garden* Michaela van der Aa, *Transcryptum* i *Park Operze* Wojtka Blecharza, *Invisible Cities* Christophera Cerrone'a oraz *El Somni* braci Can Roca. Wszystkie one sytuują się na pograniczu rozmaitych form performatywnych, a „określenie «opera» funkcjonuje w nich niczym dodatek, który znacząco modyfikuje inne formy działań artystycznych lub nieartystycznych bądź też stanowi dla nich określony kontekst” (s. 146). Autorka rozprawy słusznie przy tym zauważa, że właśnie te projekty w największym stopniu problematyzują oczekiwania tradycyjnej publiczności, skłaniając ją do swoistego testowania „operowości” każdego z nich. Opisując efekt technologii wykorzystanych w tych utworach, pani Macioszek posługuje się wprowadzonym przez Briana Massumiego pojęciem „percepcja percepcji”, opisującym autorefleksyjny wymiar odbioru tych kompozycji. Jak mi się jednak wydaje, w tej części pracy znalazłoby się jeszcze miejsce na istotne uzupełnienie. Przecież zarówno spacerzy dźwiękowe, takie jak *Park Opera*, czy opery-kolacje jak *El Somni* nie są jakimś szczególnym wyjątkiem na tle innych partycypacyjnych form performatywnych. Dość wspomnieć choćby o spacerach performatywnych organizowanych przez kolektyw Rimini Protokoll czy choćby inscenizacji *Das Fest* (2000) w reżyserii Michaela Thalheimera, podczas której widzowie jedli kolację z wykonawcami. Uwzględnienie wspomnianego kontekstu nowych (choć posiadających już swoją tradycję) partycypacyjnych form performatywnych pozwoliłoby nieco precyzyjniej pokazać, że współczesna opera przetwarza

nie tylko „zabiegi spoza pola sztuki” (s. 154), ale również adaptuje i modyfikuje rozwiązania wypracowane w innych współczesnych dziedzinach artystycznych. Mogłoby to dodatkowo wesprzeć argumentację autorki rozprawy, która tak silnie akcentuje transdyscyplinarny charakter technoper i ich zdolność do łączenia rozmaitych form i rozwiązań artystycznych.

Pomimo drobnych zastrzeżeń nie mam najmniejszych wątpliwości, że rozprawa pani Macioszek zasługuje na uznanie i ogólną wysoką ocenę. Zaproponowane przez nią autorskie podejście do niełatwej przecież problematyki świadczy o dużej dojrzałości, zdolności opisu i interpretacji złożonych struktur formalnych wybranych projektów oraz umiejętnościach praktycznego zastosowania teoretycznych ustaleń, z których część wymaga znajomości kwestii technicznych zazwyczaj obcych reprezentantom nauk humanistycznych. Rozprawa pani Macioszek jest w mojej ocenie propozycją badawczą istotną również dlatego, że podejmuje aktualny problem koniecznej zmiany relacji między ludźmi i sprawczymi czynnikami nieludzkimi; zmiany, do której nawołuje wielu współczesnych badaczy i teoretyków. Dlatego nie mam najmniejszych wątpliwości, że rozprawa pani Sabiny Macioszek *Strategie współdziałania ciał i technologii cyfrowych w operach skomponowanych w XXI wieku* spełnia wszystkie wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie jej do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

Jednocześnie, na mocy uchwały Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego z dnia 13 maja 2008 roku, pozwalam sobie złożyć wniosek, by rozprawa pani Macioszek została nagrodzona wyróżnieniem.

Mateusz Borowski

/dr hab. Mateusz Borowski, prof. UJ/