

Jacek Szerszenowicz

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

„Dzieło w ruchu. Instalacje dźwiękowe Zygmunta Krauzego,
Krzysztofa Knittla i Marka Chołoniewskiego”,

autorka: Marta Dziewanowska-Pachowska, promotor: dr hab. Iwona Lindstedt

Autorka podjęła się badania zjawisk względnie nowych, o niedookreślonych cechach, o których dotychczasowa wiedza cechuje się brakiem stabilności terminologicznej, ideowej i metodologicznej. Już tytuł jej rozprawy implikuje różne pytania: czy mamy do czynienia z „dziełem”, co nim jest, czy jest ono w „ruchu”, czy raczej „procesie”, ewentualnie – co i jak się rusza, czy jest to konstytutywny dla tego zjawiska szczególny rodzaj ruchu (w odróżnieniu od tradycyjnego rozumienia muzyki jako „formy w ruchu”)...

Wchodząc w tekst dysertacji poprzez zamieszczone na początku „Summary” natrafiamy na termin „work” – z eksplikacją Kotarbińskiego, iż jest to efekt działania „sam w sobie” ale nie artefakt, który może być użyty do dalszego działania („can be used as a tool or material to make an action”). Jednak dalej czytamy, że ruch jako atrybut dźwięków i ich struktur, użyty w instalacjach ma działać jako aktywator. W ślad za tym, w późniejszych rozważaniach pojęcie utworu dopuszcza jego funkcję instrumentalną: „może stanowić swoiste narzędzie służące do wzbudzania kreacji u odbiorcy” (117). Jest to przykład problemów logiczno-metodologicznych, z którymi Autorka nie do końca się uporała.

Zjawiska rozpatrywane w przedstawionej pracy należą do szerszego obszaru intermediiów, rozpiętego pomiędzy muzyką a sztukami wizualnymi. Określenie, że są to instalacje „dźwiękowe” skazuje je na usytuowanie bliżej muzyki, co usprawiedliwia skupienie się na twórcach z tejże dziedziny sztuki.

Logicznie uporządkowana i przejrzyste opisana w spisie treści struktura dysertacji składa się z dwu zasadniczych części: teoretycznej – obejmującej szerokie spektrum zagadnień związanych z przemianami w muzyce, prowadzącymi do wyłonienia się instalacji jako specyficznej formy działania oraz analitycznej – poświęconej działalności wybranych artystów. Do głębszej analizy wybrane są te przykłady twórczości, „które wykazują podstawowe cechy instalacji dźwiękowych” (s. 17). W deklaracji tej możemy dostrzec wstępną delimitację zakresu badań: wcześniejsze przyjęcie definicji (określenie istoty) i dążenie do dopasowania do niej empirii artystycznej, a nie – poszukiwanie różnorodności i granic zjawiska. Jednak deklarowanym celem tych analiz ma być (również) odnalezienie elementów wspólnych i różnic, co może pozostawać w konflikcie metodologicznym z metodą wcześniejszej selekcji, zakładającą z góry uniformizację tych przedmiotów.

W części pierwszej Autorka wykazała się erudycją i umiejętnością wiązania ze sobą różnych wątków historyczno-estetycznych. Druga część jest efektem wnikliwości badawczej, podbudowanej umiejętnością posługiwania się pojęciami i metodami adekwatnymi do przedmiotu badań. Budując narzędzia badawcze poddaje krytycznej analizie koncepcję dzieła Umberta Eco, estetyczną kategorię ruchu Sefana Szumana, dystynkcje między sztuką dźwiękową i sztuką dźwięku, czy muzyką bazującą na dźwiękach i na nutach...

Zastanawiając się nad źródłami instalacji Autorka odwołuje się do szerokiego kontekstu przemian w sztuce XX w. i uwikłanych w różne systematyzacje pojęć awangardy, modernizmu i postmodernizmu (s. 19-21). Opowiada się za adornowskim (*via* M. Gołąb) rozumieniem kategorii „moderna” w eksplikacji o wątpliwej wartości poznawczej – jako pojęcia, które „jednoczy tych kompozytorów, którzy twórczo zaznaczyli swą obecność w dziejach muzyki XX wieku”. (s. 21) Przyjmuje, że wspólnym celem tej formacji jest zmiana języka muzycznego, ale zmieniają się cele szczegółowe: „Zmienność i procesualność, niejednorodność przyjętych strategii i struktur, specyficzna przestrzenność i czasowość są wpisane w jej charakter podobnie jak w dziedzinę sztuki instalacji dźwiękowych.” (tamże). Suponowana analogia między formacją artystyczną (modernizmem) i zjawiskiem artystycznym jest na tyle niezwykła, że doprasza się uzasadnienia – np. w kwestii „specyficznej przestrzenności”, która w przypadku moderny polega na nieograniczoności konkretnym miejscem. Takich śmiałych, ale nie rozwiniętych analogii spotykamy więcej. Dokonujące się w sztuce zmiany wpisane są w specyficznym rozumiany kontekst społeczny: „Rzeczywiście przestrzeń kojarzy się z wolnością, a więc w celu jej wykorzystania potrzebna jest otwartość na zjawiska akustyczne, które nie zawsze są przyjemne i nie zawsze w pełni zaplanowane.

Autorka poszukuje źródeł instalacji w działaniach awangardy, idąc tropem tych aspektów, które uznaje za fundamentalne dla instalacji. Jednak nie dokonuje gruntownego przeglądu twórczości tego rodzaju – nie bada konkretnych działań (choćby Cage’a), wypowiedzi artystów czy teoretyków na ten temat. Nie rozpatruje też relacji między badanym zjawiskiem a pokrewnymi dziedzinami nowej sztuki: performanceem, teatrem instrumentalnym, happeningiem, do czego daje okazję choćby przywołanie *Happeningu Morskiego* T. Kantora.

Część historyczno-teoretyczna przynosi rozległy kontekst badanego zjawiska obejmujący różne obszary sztuki XX w. z intencją przygotowania aparatu pojęciowego do jego charakterystyki, jednak brakuje sprofilowania pod kątem przedmiotu badań i ułożenia w zwarty system (model).

Ze względu na dość krótką historię zjawiska i jego badań kluczowe dla rozprawy pojęcie instalacji powinno być lepiej wyeksplikowane, wsparte wykazem kryteriów stosowalności i próbą definicji – niekoniecznie w klasycznej, równoważnościowej postaci (bardziej adekwatna wydaje się definicja „rodzinna” typu wittgensteinowskiego). Punktem wyjścia powinny być zarówno projekty mające

w tytule lub komentarzu programowym słowo „instalacja” (np. *Long string installations* Paula Panhuisena), jak i pozbawione tej etykiety, ale wykazujące cechy konstytutywne dla zjawiska (*Rozart Mix* Cage’a, czy wspomniane wcześniej projekty Monahana). Warto też rozważyć, czy wszystko, co twórcy określają jako instalacja jest nią rzeczywiście (np. happeningowo-teatralny projekt Knittla *społeczne – aspołeczne*). Okazuje się, że nawet przy ograniczeniu pola badawczego do propozycji trzech autorów brak wyartykułowanych kryteriów skutkuje arbitralnymi decyzjami badawczymi, wpływającymi na obraz zjawiska.

Efekt dywagacji historycznych (również na temat włoskiego futuryzmu, muzyki konkretnej, sonoryzmu, dadaizmu..) jest naszkicowanie rozległego tła, z którego następuje przejście do merytorycznego ugruntowania badań – wyodrębnienia takich cech samych instalacji, jak nietrwałość (s. 47), przestrzenność (49), czasowość (55), interaktywność (58). Wprowadzony jest punkt widzenia psychologii percepcji i kultury dźwięku – oderwanie dźwięków od ich źródła („schizofonia”), uwalniające relacje międzymodalne: słuchanie-widzenie-dotyk... (s. 69). Rozważana jest różnica między słuchaniem muzycznym, którego głównym czynnikiem jest rozpoznawanie cech dźwięku, a „codziennym” – naturalnym słuchaniem przedmiotów, w którym następuje koncentracja na źródle i otoczeniu (s. 75). Warunki antropologiczne i psychologiczne, uwarunkowania zewnętrzne i indywidualne predyspozycje odbiorcy są przywoływane jako czynniki, które w odniesieniu do instalacji, zmuszają do działania i koncentracji na samym przedmiocie (80). Odnotowana jest też nowa tendencja kultury: rozwój paradygmatu audiowizualnego, oznaczającego równość partycypacji, zacieranie się różnic powodowanych różnymi kompetencjami i postawami odbiorczymi.

Rozległe pole tych rozważań (od Arystotelesa do Kluszczyńskiego) i bogactwo wskazanych współczynników sytuacyjnych wywołuje przeświadczenie, że wszystkie one są ważne, a w ślad za tym pytanie – co Autorka zrobi z tą wiedzą. W jaki sposób będą wykorzystane drobiazgowo uwagi odnośnie różnych aspektów zjawisk dźwiękowych, ich percepcji, synestezji (89), społecznego pola działania (92)... Co zostanie wykorzystane w analizach instalacji spośród czterech modeli Zimmermana lub z ośmiopunktowej typologii interaktywności Kluszczyńskiego (105), traktowanej „jako jeden z czynników branych pod uwagę przy analizie instalacji, dla których podstawowym medium jest dźwięk.”? Autorka stwierdza, że prezentowane klasyfikacje odnoszą się do szerszego grona zjawisk, niż badane w jej rozprawie i nie wszystkie typy mogą mieć zastosowanie w jej analizach. Po tej uwadze spodziewałbym się nie tylko deklaracji, które z omawianych wcześniej kategorii badawczych będą przydatne do jej celów, ale i reinterpretacji takich kluczowych pojęć, jak ruch – rozszerzającej jego wcześniejszą Szumanowską wykładnię, nieadekwatną zwłaszcza kontekście strategii labiryntu, kłacza, systemu czy sieci – gdy nie możemy chyba mówić o ruchu cielesnym „interaktora”, czy gestach wyszczególnionych przez Chołoniewskiego.

Różne wątki – w tym problem ruchu (jednak już w innym ujęciu: klasyfikacji Kotarbińskiego: s.118) – pojawiają się też później, sprofilowane pod kątem analiz. Ich powroty są raczej dyskontynuacją, rozrywającą dyskurs, niż kumulacją i pogłębianiem wiedzy. Można by też mówić o nadmiarze wątków, którego ubocznym efektem jest nadmierna gęstości materiału myślowego i rozmycie perspektyw badawczych (np. uwagi na temat synestezji s. 89-90 sugerują jakieś znaczenie tego zjawiska dla instalacji – nawet, jeśli jest spointowane twierdzeniem, że „twórcy multimedialnych praktyk mogą tworzyć połączenia w sposób dowolny” – ale nie znajdujemy później konsekwencji tych uwag).

Brak syntetycznego podsumowania pierwszej części pracy powoduje, że bogaty zbiór informacji historyczno-teoretycznych pozostał metodologicznie nieskonsumowany – choćby do stworzenia topografii zjawiska instalacji, wprowadzającej inną perspektywę jego widzenia, niż przyjęty w części analitycznej porządek personalny.

Część drugą otwiera deklaracja metodologiczna – przyjęcie wcześniej rozpatrywanych cech jako kryteria wyróżniające instalacji dźwiękowych: 1/ przestrzenność, 2/ relacyjność (kontekstowość, interdyscyplinarność, intermedialność), 3/ interaktywność – partycypacja uczestników, 4/ specyficzna czasowość: efemeryczność, tymczasowość, ale również – procesualny charakter percepcji, co wydaje się cechą każdego rodzaju muzyki.

Z nowoczesnych teorii kultury i sztuki interaktywnej Autorka zapożycza nowoczesne pojęcia badawcze: strategia instrumentu, archiwum, sieci i spektaklu, struktura labiryntu i kłacza, myśl nomadyczna... Nie zyskują one jednak należytej ekspozycji w dalszym tekście: nie występują w charakterze kluczy porządkująco-interpretacyjnych, ale raczej pełnią rolę haseł komentujących (s. 153, 167, 188, 340, 363...). Kategorie kłacza, czy myśli nomadycznej pojawiają się przede wszystkim w opisie instalacji Chołonińskiego *Kłacze*, bezpośrednio nawiązującym do filozofii Deleuze'a. Pożytek z typologii Kluszczyńskiego (s. 105-106) zauważalny jest głównie w ZAKOŃCZENIU, w formie ogólnikowego stwierdzenia, że „w analizowanych przykładach można też dostrzec elementy strategii archiwum, sieci i spektaklu” (bez konkretnych wskazań). Bez merytorycznego uzasadnienia i konsekwencji praktycznych pozostaje propozycja terminologiczna określająca instalacje dźwiękowe jako „sounding art” – zamiast wcześniejszej „sound art”, stanowiącą węższą kategorię pojęciową (s. 11).

Wybór materiału badawczego II części dokonany został wg klucza personalnego, mającego zapewnić pewną różnorodność: trzech twórcy z różnych pokoleń, a więc wyrastający „w nieco innej rzeczywistości technologicznej i społecznej”, reprezentujący różne postawy estetyczne (przyjmujący różne podejścia do instalacji), związani z różnymi ośrodkami (ten faktor wydaje się wątpliwy zwłaszcza w przypadku Z. Krauze). Ich działania nie wyczerpują wszystkich możliwości, ale tworzą jego szeroką reprezentację i umożliwiają rozpatrywanie ich w szerszym kontekście ich

twórczości (110).

W rozprawie wskazane są cztery problemy – cele badawcze (110):

- 1/ weryfikacja tezy, że **interaktywne** instalacje dźwiękowe „należy postrzegać już nie jako materialny wytwór artysty, ale jako skutek działania niekiedy wielu podmiotów”;
- 2/ „odnalezienie punktów wspólnych dla twórczości instalacyjnej różnych artystów”;
- 3/ osiągnięcie lepszego zrozumienia tego typu twórczości i jej źródeł;
- 4/ sprawdzenie, „na ile w instalacjach dźwiękowych realizują się założenia teoretyków dotyczące wymieszania ról twórcy-odbiorcy-wykonawcy-dzieła, w jaki sposób ten proces przebiega i czym skutkuje.”

Niejasny wydaje się porządek wyliczonych celów – uwzględniając stopień wgłębiania się w przedmiot badań można zaproponować logiczną kolejność 2 – 4 – 1, traktując p. 3. albo jako początek drogi badawczej, albo jako efekt pedagogiczny.

Sposób artykulacji tych problemów nie jest przekonujący. Postulat, że coś „należy postrzegać” w ten, czy inny sposób suponuje jakąś szczególną interpretację pojęć i faktów; na gruncie ontologii Ingardenowskiej (nb. niewykorzystanej przez Autorkę) można tę tezę odnieść do każdego utworu muzycznego, dowodząc, że nie są one materialnym wytworem autora i wymagają współdziałania różnych podmiotów. Podobnie, jak w czwartym przypadku należałoby uwzględnić skalę gradacji badanych aspektów – obejmującą również stan zerowy, jako że wiele instalacji (np. prezentowany w 2010 na Placu Zamkowym w Warszawie *Akord chopinowski* Gordona Monahana, czy *Aeolian Piano* tegoż artysty) nie zakłada interaktywności. Interaktywność przyjmowana jest początkowo jako oczywisty atrybut instalacji, ale później pojawia się pytanie dotyczące „możliwości lub braku możliwości ingerencji w przygotowaną przez twórców warstwę audialną oraz wizualną artefaktu”, relatywizujące ten atrybut o stopień i sposób zaangażowania *interaktora* (119).

Wyjaśnienia wymaga też założony sposób badania relacji między założeniami teoretyków „dotyczące wymieszania ról” a praktyką artystyczną (p. 4.): czy uwzględnione zostaną wszystkie głosy na ten temat, czy jakieś wyróżnione tezy, a przede wszystkim – co ma być sensem takiej oceny (stwierdzenie, że artyści w jakimś stopniu realizują założenia teoretyków?).

Tworząc narzędzia analityczne Autorka odwołała się do myśli Kotarbińskiego: dokonała eksplikacji pojęć dzieła (117), wytworu, tworzywa, narzędzia, sprawcy (120)... Adaptując jego stwierdzenia określa *intermedialne i interaktywne praktyki artystyczne* jako zdarzenie w danym czasie i przestrzeni, uzależnione od zachowania podmiotów znajdujących się w wyznaczonym miejscu i czasie, skutkiem umyślnego wykonania jakiejś czynności. „Zatem dziełem uczestnika instalacji będzie jej uruchomieniem/doprowadzeniem do aktualizacji w taki a nie inny sposób.” (s. 117). Zróżnicowanie dzieł jest wynikiem zróżnicowania charakteru ruchowego – tworzącego w pierwszym rzędzie opozycję między modelem kinetycznym i statycznym, w drugim – poprzez

jeden z dwóch typów kinetyczności: *permutacyjny* (w którym stan końcowy jest inny niż początkowy) i *perseweracyjny* (oba stany wykazują podobieństwo). Podział ten traktowany jest jako kluczowy dla analiz: „Interaktywny i procesualny charakter tego typu utworów ma wpisany w swą naturę ruch, zmianę. Różnice pomiędzy poszczególnymi realizacjami zachodzą natomiast w charakterze oraz przedmiocie tychże zmian. Ze swej natury więc analizowane przykłady będą miały charakter kinetyczny, przy założeniu, że realizują się one tylko wtedy, gdy spełnione zostają wszystkie założenia twórcze, w szczególności zaś obecność uczestnika.” (118)

Logiczny rozbiór ostatniego zdania sprawia pewną trudność: z jednej strony przyjmuje się iż charakter kinetyczny jest cechą naturalną, z drugiej zaś – uzależnia się jego realizację (?) od obecności uczestnika i spełnienia jakichś innych założeń twórczych. Wykluczenie zdarzeń o charakterze statycznym nie jest poprzedzone dokładniejszą charakterystyką tego kryterium (poza niejasnym określeniem, zawartym w schemacie Kotarbińskiego, że statyczne jest to, co „trwa w ciągu całej określonej chwili”), czy przeglądem praktyki artystycznej (ten wykazałby istnienie instalacji bez wątpienia statycznych – choćby wspomniane projekty Monahana). W badaniach zjawisk artystycznych powinniśmy posługiwać się nie tylko typami idealnymi (w tym wypadku modelami: statyczny – kinetyczny) ale przede wszystkim zasadą stopniowalności cech, świadomością, że w zjawiskach empirycznych przyjmują one różne natężenie i tworzą *continuum* między biegunami. Wydaje się, że taka postawa metodologiczna przynosi lepsze rozpoznanie właściwości badanych zjawisk i lepsze ich uporządkowanie.

Autorka przyjmuje (s. 121), że nadrzędnym „celem twórcy instalacji jest działający w niej uczestnik” (sposób i konsekwencje jego działań) zaś stworzenie formy materialnej jest środkiem do jego osiągnięcia (celem pośrednim). Za najważniejsze elementy instalacji dźwiękowych zostaną uznane więc te, które poprzez sterowanie działaniem uczestnika determinują jego wpływ na warstwę brzmieniową i przestrzenną. W badania poszczególnych przypadków pierwszym krokiem będzie opis i analiza instalacji jako środków determinujących funkcji czasu i przestrzeni, oraz sposób ukształtowania warstwy dźwiękowej. Mają one być skoncentrowane na uniwersalnych postawach wobec materii dźwiękowej i kształtowaniu relacji między instalacją i uczestnikiem – uniezależnione od wykorzystanej technologii „Opisane zostaną zarówno elementy wytworu artysty, jak również charakter i sposób partycypacji uczestnika w projekcie: czy praca zakłada zawiązywanie relacji z drugim człowiekiem, jaki jest charakter tej relacji, czy i w jakim stopniu zachodzi współpraca.” (s. 119). Następnym krokiem będzie opis sposobu zaangażowania uczestników („interaktorów”) od momentu wejścia w przestrzeń instalacji do momentu jej opuszczenia – w jaki sposób działają, czy powodują zmiany w strukturze materialnej, czy wykorzystywany ich potencjał twórczy. Rozważany będzie również aspekt społeczny – ingerencje uczestników w percepcję innych interaktorów. Efektem końcowym ma być wykazanie podobieństw

i różnic pomiędzy propozycjami różnych autorów i w różnych etapach twórczości pojedynczego artysty.

Dyskusyjne wydaje się założenie, że tylko niektóre propozycje zostaną uwzględnione i sposób selekcjonowania przykładów. Z. Krauze określa siedem swoich propozycji – prezentowanych w ciągu 40 lat – „kompozycjami przestrzennymi”. Autorka wprowadza własną kategoryzację (nie powołuje się na inne źródło), zgodnie z którą tylko cztery z nich są instalacjami w sensie *stricte*, dwie – formami hybrydowymi, instalacyjno-performatywnymi, a jedna – „performatywnym spektaklem audiowizualnym” (126). Dystynkcje te nie są poparte stosownymi analizami, definicjami, czy kryteriami, wykorzystującymi suponowaną (nie wyrażoną *expressis verbis*) wspomnianą już stopniowalność cech, która ujawnia się w opisach. Celem „performatywnego spektaklu” 5x – jak deklarowali jego twórcy – było stworzenie „aparatury” (zestawu przedmiotów dźwiękotwórczych), której działanie było zależne od udziału publiczności. Ich intencje („Przez zespolenie działania wzrokowego i słuchowego oraz zaangażowanie manipulacyjne uczestników chcieliśmy wywołać nieprzewidziane sytuacje i emocje” – s. 126) pokrywają się z omawianymi wcześniej przez Autorkę motywami instalacji: interaktywności, polisensoryczności, efemeryczności, nastawienie na cel pozaartystyczny. Biorąc to pod uwagę można uznać, że 5x jest w wyższym stopniu instalacją, niż „hybryda instalacyjno-performatywna” *Fête galante et pastarale*, a nawet *Rzeka podziemna* – zaliczana do instalacji właściwych. Bardziej też przypomina późniejsze propozycje Knittla i Chłoniewskiego (natomiast kojarzenie go „z Wagnerowskimi marzeniami o stworzeniu dzieła totalnego, zanurzającego w sposób całościowy odbiorcę w sztukę” – s. 129 – jest sporą przesadą). Nb. określenie „instalacja właściwa” wprowadzam na własną odpowiedzialność, gdyż przekonania Autorki nie są wyklarowane. W przypisie 312 (s. 127), w odniesieniu do „spektaklu” 5x używa słowa „instalacja”. Później zgłasza, że „do analizy zostały wytypowane cztery instalacje, które w swych założeniach nie zakładają konieczności wykonywania muzyki na żywo” (s. 134) – suponując, że pozostałe są również instalacjami, ale zostały pominięte; dwie strony dalej stwierdza jednak, że późniejsza o dwa lata *Kompozycja przestrzenno-muzyczna nr 1* „zapisła się w historii muzyki polskiej jako pierwsza instalacja dźwiękowa”. Wskazane kryterium (brak wykonania muzyki na żywo) wydaje się dysonujące z uznaniem interaktywności jako ważnej cechy instalacji w ogóle, a w szczególności – rozpatrywanych później projektów Knittla i Chołoniewskiego, w których dźwięki są produkowane na żywo. Dyskwalifikacja ta dotknęła kompozycję *Fête galante et pastarale*, której przypisany został status hybrydowy ze względu na czynnik performatywny. W efekcie – brak porównanie tego projektu z architektonicznie podobnymi, ale różniącymi się materia i strategią ruchu (wg wyróżników: linearyzm-labirynt-kłaczce): *Kompozycją przestrzenno-muzyczną nr 2* i *Rzeką podziemną*, co powoduje zubożenie całego obrazu sztuki instalacji. Nie znajduję też uzasadnienia decyzji Autorki w opisie *Fête...* –

krótkim, powierzchniowym, przypisującej jej niespójne przymioty: kompozycja ma być „nasycona cytataami” (132), ale następny akapit mówi, że **nie jest** nimi wypełniona (133; sam kompozytor przyznaje się do jednego, co najwyżej dwóch cytatów), albo też muzyka jest „wydobywana z mroków pamięci zamku”, a jednocześnie „tchnie nowe życie” w budowlę.

Tego typu wady metodologiczne dotyczą raczej przypadków usuniętych na margines obszaru badawczego; zwykle to, co znajduje się w centrum uwagi badaczki, potraktowane zostało z uwagą i wnikliwością. Autorka zadbała o zgromadzenie dokumentacji pozwalającej analizować poszczególne przypadki, choć niekiedy powstaje wrażenie, że nie wszystkie źródła zostały ujawnione. Reprodukowana na s. 216 oryginalna ulotka z opisem instalacji *Nogi* wymienia użycie dziesięciu generatorach tonów prostych, z których każdy „jest ustawiony na inną wysokość dźwięku”. Nie ma tu przesłanek do wniosku, by na każdym generatorze mogła być ustawiana „sekwencja dźwięków” (217), i aby kompozytor tworzył warstwy dźwiękowe, a nie (jak wynika z cytatu na nast. stronie) jedynie stroił generatory – jak instrument. Nie wiadomo też, skąd pochodzi informacja, że każde z dziesięciu urządzeń wykorzystanych w instalacji „zawierało w sobie dziesięć małych generatorów” (219), i że „Generatory były skonstruowane tak, by z każdego z dziesięciu aparatów wydobywała się inna sekwencja dźwięków o określonej wysokości tonów i czasie trwania.” (220). Uznanie prawdziwości tych przesłanek jest warunkiem uznania trafności przewidywania możliwości powstania „struktury składającej się z dziesięciu nakładających się różnych struktur melodyczno-rytmicznych o różnym czasie trwania.” (tamże). Ponieważ aparaty te zostały wykorzystane również w innych instalacjach K. Knittla, pytania te powracają w trakcie dalszej lektury (s. 231, 236).

Opisy poszczególnych instalacji układają się w schemat: dokumentacja – autorskie założenia – charakterystyka warstwy dźwiękowej – charakterystyka działań uczestników (interaktorów) – osiągnięty efekt (określany w nagłówkach nieco zagadkowo: „dzieło interaktora względem przedmiotu i podmiotu”). Po omówieniu twórczości pojedynczego autora następuje jej syntetyczne ujęcie. W projektach Zygmunta Krauzego wskazane są takie trwałe (choć na s. 207 czytamy, że jego instalacje „stanowią odzwierciedlenie zmieniających się zainteresowań artystycznych”) zasady, jak idea unizmu, niezmiennosc trwania instalacji – niezależnie od obecności odbiorcy (z wyjątkiem *Arii*, w której obecność ta warunkuje emisję materiału dźwiękowego), uzależnienie percepcji muzyki od ruchu uczestników w wyznaczonej przestrzeni. Postawę Krzysztofa Knittla charakteryzuje aktywne i kreatywne słuchanie, improwizacja oraz traktowanie sztuki jako dialogu. W twórczości Marka Chołoniewskiego wyróżniona zostaje systemowość i poliwersyjność (wielokrotne stosowanie stworzonych sieci możliwości – algorytmów i programów), utopijność pomysłów (do potencjalnego wykorzystania), inspiracja przestrzenią miejską, wykorzystanie Internetu w działaniach i dokumentacji.

W ZAKOŃCZENIU Autorka dokonuje syntetycznego ujęcia analizowanych twórczości, uwzględniając wiele istotnych aspektów: projekt jako narzędzie aktywizujące uczestnika (indywidualnie lub kolektywnie), kreujące lub wpisane w określoną przestrzeń, specyficznie traktujące wymiar czasowy i determinujące pewien rodzaj ruchu, którego efektem jest sposób ukształtowania warstwy brzmieniowej.

Zestawienie trzech indywidualnych postaw ujawnia raczej ich komplementarność, niż jednolitość: „Instalacje Krauzego, Knittla i Chołoniewskiego okazują się reprezentatywne dla ukazania różnych strategii twórczych, których systematyka może stanowić podstawę opisu sztuki interaktywnej.

Poza postawionymi wyżej uwagami ogólnymi nie można pominąć kilku drobiazgów.

Niekiedy Autorka prowokuje do dyskusji nad stawianymi tezami – np.: „Badania nad dźwiękiem w dyskursie naukowym przestały być bowiem domeną badaczy muzyki, a stały się uniwersalnym wskaźnikiem dla oceny otaczającej nas rzeczywistości.” (s. 10); można też twierdzić, że ani w jednym, ani w drugim przypadku nie dochodzi do „badań nad dźwiękiem”. Nie zgodziłbym się również z oceną, że „Istotą sztuki instalacji jest zatem postmodernistyczny rozłam dotychczasowych dyscyplin.” (s. 11); widząc w nich raczej znamiona modernizmu (np. Cage’a).

W ramach korekty redakcyjno-stylistycznej należałoby usunąć nast. usterki

- „muzyk elektroniczny” Krzysztof Topolski (152);
- technika unistyczna (153);
- nazwisko „śpiewaczki” (wolałbym: „wokalistki”) Urszuli Kryger (s. 134, 177 = Krygier; w cytacie na s. 176 poprawnie);
- sprawdzić autorstwo tekstu opisanego w przypisie 581 (s. 344) – w Bibliografii nie figuruje on pod nazwiskiem B. Banasiaka;
- skorygować związki gramat. w wyrażeniu: „sprzeciw wobec” kogo/czego (= przejawów: s. 193) i frazeologiczne: „rok rocznej” (s. 206) (prawidłowo: „rok w rok” lub „corocznej”)
- błędne podpisy pod spektrogramami z *Pór roku* K. Knittla na s. 269 i 270 – przypisujące autorstwo Z. Krauze.

Zamieszczone w tekście spektrogramy (spektrografy?) są na pewno nowoczesną formą prezentacji materiału dźwiękowego, ale dla spełnienia swej roli powinny być lepiej objaśnione – co mają ilustrować i jak je czytać.

Zabieg typograficzny polegający na drukowaniu tytułów paragrafów w odcieniu lekkiej szarości powoduje, że umykają one uwadze, zamiast rzucać się w oczy.

Obszerna literatura uwzględniająca najnowsze pozycje, podzielona została na działy nie zawsze wg jednoznacznych kryteriów (art. B. Banasiaka czy J. Szerszenowicza *Utopia wczoraj i dziś...* zaliczyłbym raczej do filozoficzno-estetycznych niż muzykologicznych). Nie zawsze widać

efektywne wykorzystanie źródeł bibliograficznych – np. w opisie *Fête galante et pastarale* mogły by być uwzględnione informacje z mojej książki *Inspiracje plastyczne w muzyce*, choćby w celu przedyskutowania rozbieżności w ocenie, czy (jak twierdzi Autorka) „treść muzyczna, jak i forma oraz aparat wykonawczy wpisany **jest** {tak w oryginale – JS} bezpośrednio w strukturę architektoniczną pałacu”, czy też (co czytamy dwie linijki dalej) „wskazana zostaje pewna sytuacja, a nie konkretna przestrzeń” (s. 190).

W bibliografii powinien znaleźć się klasyczny tekst Dicka Higginsa *Intermedia* (Akademia Ruchu, Warszawa 1983).

PODSUMOWANIE

Praca Autorki należy do pionierskich próba poddania dyskursowi naukowemu zjawiska jeszcze młodego, w odniesieniu do którego nie wypracowano jeszcze metod i narzędzi badawczych.

Gromadząc i porządkując materiał, ukazując zjawisko na tle tendencji nowej muzyki i w kontekście innych dziedzin artystycznych – staje się elementem kolektywnego procesu poznawczego w którym następuje weryfikacja postawionych tez i metod, klarowanie pojęć, uwzględnianie nowych faktów. Poprzez osadzenie zjawiska w szerokim kontekście kulturowym proponuje spojrzenie wieloaspektowe, ale nie do końca systematyzujące. Efektem przeprowadzonych badań powinna być weryfikacja wstępnej eksplikacji lub definicji – doprowadzająca do powstania bardziej precyzyjnego, „topograficznego” obrazu zjawiska.

W wymiarze makro cechuje się dobrą konstrukcją i logicznym uporządkowaniem materiału. Sprawność językowa wyraża się poprzez na ogół klarowne i precyzyjne wyrażanie treści, czasami może nie do końca jasne („celem twórcy instalacji jest działający w niej uczestnik”). Dobrze napisane eseje biograficzne ukazują szersze tło specyficznej aktywności artystów, a jednocześnie – poprzez język opisu, ilość i szczegółowość danych – odsłaniają kompetencje i profil zainteresowań Autorki.

Uwagi krytyczne nie podważają ważności przedstawionej nam monografii zjawiska, której wartość polega na zgromadzeniu i uporządkowaniu faktów oraz poddaniu ich interpretacji naukowej.

Przedstawiona dysertacja jest niewątpliwie merytorycznie wartościowa i spełnia wszystkie kryteria pracy naukowej.

Stanowi dobrą podstawę do dalszego procedowania w procesie ubiegania się o stopień doktorski w dziedzinie nauk o sztuce.

Łódź, 15 września 2018

