

Marcin Bogucki

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-5349-1208

Performatyczne kłusowanie po operowych marginesach

Sabina Macioszek

Opera, ciała, technologie

Strategie współdziałania w XXI wieku

(Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020)

Opera, ogrodzona zasiekami muzykologii i teatrologii, rzadko staje się przedmiotem zainteresowania osób spoza kręgu wtajemniczonych. Książka Sabiny Macioszek *Opera, ciała, technologie: Strategie współdziałania w XXI wieku* jest odważną próbą wypracowania oryginalnej perspektywy badawczej. Autorka, uzbrojona w narzędzia performatyczne, śmiało kłusuje po świecie operologicznym, wypatrując interesujących ją zjawisk, które można badać, łącząc namysł nad estetyką, techniką i percepcją. Największą zaletą omawianej pracy jest skupienie się na współczesności, nieczęsto goszczącej w polskich badaniach, oraz pokazanie opery nie jako anachronicznej rozrywki, lecz sztuki zaangażowanej w debatę na

temat cielesności i uwikłania w technologię. Dyskusyjne są jednak przyjęte przez Macioszek definicje kluczowych terminów, co sprawia, że problem współdziałania ciał i technologii na scenie operowej zostaje całkowicie odseparowany od kontekstu społecznego.

Narracja książki rozwija się niespiesznie. Zanim uda się autorce dotrzeć do interesujących ją zagadnień, kilkadziesiąt stron poświęca tłumaczeniu pojęć użytych w tytule. Jest to element warsztatu naukowego niezbędny w pracach doktorskich¹, jednak przygotowując publikację dla szerszego grona czytelników można było skondensować ten wywód. Nie chodzi nawet o to, że performatyka jest dyscypliną migotliwych znaczeń, co tłumaczyłoby długość wprowadzenia, lecz także o wybór szczególnej drogi. Autorka kroczy *via negativa*, skupiając się na tym, jak wąsko rozumiano przywoływane pojęcia dawniej oraz jak bardzo potrzebna jest ich rewizja. Przywołuje wiele kontekstów teoretycznych, unika jednak raczej stawiania własnych hipotez i poprzestaje na prezentacji cudzych teorii.

Czytelnikowi spragnionemu konkretów dotyczących omawianych dzieł przyjdzie długo czekać, zanim autorka wyjawi, na jakich przykładach opierała się, konstruując swoją pracę. Macioszek przyjmuje perspektywę problemową – nie wychodzi od konkretnych produkcji, lecz porządkuje materiał według pojęć teoretycznych. Książkę dzieli na trzy części dotyczące tego, w jaki sposób ciała mogą łączyć się z technologiami na scenie, jak można projektować relacje między ludźmi a (semi)automatycznymi wykonawcami nieludzkimi oraz w jaki sposób dzieło operowe materializuje się w odbiorze publiczności.

Badaczka prezentuje opery artystów zarówno polskich (Cezary Duchnowski, Agata Zubeł, Wojtek Blecharz i Paweł Mykietyń), jak i europejskich (Michel van der Aa czy Miguel Azguime). Przywołuje także projekty spoza operowego mainstreamu przygotowane przez kolektyw teatralny, artystę wizualnego, twórcę zajmującego się nowymi mediami, programistę gier, naukowca oraz... właścicieli restauracji. Nie jest to panorama współczesnych zjawisk muzycznych. Większość z omawianych dzieł ma charakter efemeryczny lub marginalny, a proces ich wyboru był, jak pisze autorka, złożony, „podobnie jak ich klasyfikacja, uwzględniająca rodzaj obecnych w nich strategii współdziałania ludzi i nieludzi”². Choć nie zostało to dobitnie podkreślone, Macioszek dokonuje subiektywnej oceny innowacyjności danego dzieła, wpisując je w konteksty technohumanistyczne (asamblaże, interfejsy, brzmienia hybrydowe, roboty, autorskie systemy komputerowe, drony).

Opera definiowana jest w książce szeroko jako „tradycyjny gatunek, instytucja lub zestaw praktyk kształtujących zachowania jej wykonawców i odbiorców” (11) i nie bardzo wiadomo, które z tych znaczeń jest dla autorki najważniejsze. Najwięcej

¹ Książka powstała na podstawie rozprawy obronionej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego przygotowywanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Sugierey z Katedry Performatyki uJ.

² Sabina Macioszek, *Opera, ciała, technologie: Strategie współdziałania w XXI wieku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020), 15. Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

kontrowersji budzi używane przez nią sformułowanie „tradycyjnie rozumiana sztuka operowa”. W książce *Po zmierzchu: Eseje o operach współczesnych* Tomasa Biernackiego i Moniki Pasiiecznik, przywoływanej przez autorkę w innym kontekście, przedstawiono bogactwo formuł teatralnych kryjących się pod tą nazwą³. „Tradycyjna opera” to zatem niezwerbalizowany stereotyp i chwyt retoryczny – łatwy do wykorzystania wyimaginowany przeciwnik dla „innovacyjnych” propozycji opisywanych w pracy. W doborze materiału pojawia się także inny problem. Macioszek przyjmuje pragmatyczną strategię opisywania wybranych „projektów” jako oper na podstawie deklaracji twórców, którzy w ten właśnie sposób definiują swoje działania artystyczne. Taka decyzja odsuwa jednak pytanie o kryteria estetyczne: na podstawie jakich cech zostały one w ten sposób nazwane? I czy w ogóle warto stosować kategorię „oper” do współczesnych zjawisk muzyczno-performatywnych? Zbyt szeroka definicja opery sprawia, że termin ten traci funkcjonalność.

Kontrowersyjna może wydawać się także część poświęcona ciału. W książce Macioszek jest ono jak gdyby zawieszona w próżni społecznej, nie funkcjonuje w takich kontekstach, jak płeć, rasa czy klasa. Autorka przyjmuje szeroką definicję ciała, określając je jako: „jeden ze środków, dzięki którym człowiek może współpracować z technologiami” (38). Idąc za semantyką angielskiego słowa *body*, postuluje, by odnosić je nie tylko do ludzi, lecz także do bytów nie-ludzkich. Stoi to w pewnej sprzeczności z jej inspiracjami metodologicznymi. Macioszek, przywołując prace Wayne’a Koestenbauma i Rolanda Barthes’a, argumentuje, że współcześnie głos operowy odrywa się od ciała⁴. Jest to jednak interpretacja wybiórcza, gdyż rozważania obu autorów obracają się wokół kategorii płci i seksualności (Koestenbaum pisze o homoseksualnych fanach opery, Barthes o nieoczywistym statusie kastrata). Także inne przywoływane inspiracje teoretyczne dotyczą właśnie refleksji na temat ludzkiej cielesności, co więcej: ujmowanej w perspektywie genderowej i feministycznej (Catherine Clément, Peter Brooks, Milla Tiainen⁵). Te wątki nie zostały wyzyskane w pracy.

Podobne zastrzeżenia może budzić trzeci termin użyty w tytule. Technologia bowiem również została odcięta od społecznych uwarunkowań. Jest określana bardzo ogólnie jako „wzorce postępowania o publicznym i społecznym charakterze,

³ Tomasz Biernacki i Monika Pasiiecznik, *Po zmierzchu: Eseje o operach współczesnych* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012).

⁴ Wayne Koestenbaum, *The Queen’s Throat: Opera Homosexuality, and the Mystery of Desire* (New York: Da Capo Press, 2001); Roland Barthes, *S/Z*, tłum. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiowska, wstęp Michał Paweł Markowski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999).

⁵ Catherine Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, trans. Betsy Wing (London: I.B. Tauris, 1997); Peter Brooks, „Body and Voice in Melodrama and Opera”, w: *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. Mary Ann Smart, 118–134 (Princeton: Princeton University Press, 2000); Milla Tiainen, „Corporeal Voice, Sexual Differentiations: New Materialist Perspectives on Music, Singing and Subjectivity”, w: *Sonic Interventions*, eds. Sylvia Mieszkowski, Joy Smith and Marijke de Valck, 147–168 (Amsterdam: Rodopi Press, 2006).

warunkujące współzależności między różnymi czynnikami” (49) oraz „przyczyny konkretnych zjawisk, jak i procesy, które umożliwiają materializację nowych potencjalności, wynikających z połączenia różnorodnych czynników oraz działań” (50).

Macioszek konsekwentnie określa omawiane opery słowem „projekt”, choć moim zdaniem posługuje się nim w sposób niefrasobliwy. Tłumaczy, że to najlepsze sformułowanie podkreślające eksperymentalną naturę zjawisk rozsadzających ramy tradycyjnej opery pojmowanej jako dzieło sztuki. Powołuje się na Bojanę Kunst i jej rozważania na temat twórczości artystycznej we współczesnym systemie polityczno-ekonomicznym⁶. O ile jednak u Kunst „projekt” zostaje całkowicie zdyskredytowany jako wytwór kapitalizmu kognitywnego, Macioszek stosuje to pojęcie jako neutralny termin, jakby nieporna całego krytycznego wywodu filozofki. „Innowacyjność”, „potencjalność” i „sprawczość” powracają u polskiej badaczki jako pożądane cechy progresywnej opery, tymczasem u Kunst mają rangę największych wrogów sztuki zaangażowanej. Mimo pozornych różnic sztuka i współczesny kapitalizm opierają się na podobnej logice – ich głównym mechanizmem jest wytwarzanie presji ciągłej produktywności i elastyczności. Kunst przywołuje rozpoznania Luca Boltanskiego i Ève Chiapello, którzy tak diagnozują przejście od reżimu pracy do reżimu projektowego:

nowy duch kapitalizmu zmienia pracę i produkcję w niekończącą się ekspansję i manipulację ekonomiczną, stawiając projekt jako główny wzór dla pracy wytwórczej oraz podstawowy model życia i pracy jako takich⁷.

Projekt ze swojej natury jest totalizujący, wkrada się zarówno do organizacji pracy, jak i życia:

Abstrakcja oraz pozorna próżnia słowa „projekt” są kolejnym powodem, dla którego pojęcie to należałoby zrewidować. Wyraz ten należy zbadać ze względu na jego niebezpieczną niezależność oraz fakt, że wtłacza wszystko w swoistą czasową dynamikę produkcji: w czasowość projektową⁸.

Ze zdziwieniem czyta się więc apologię terminu „projekt”, mając w pamięci rozpoznanie Kunst: „Chcąc przetrwać w pracy, sztuka musi wszczynać bunt przeciwko projektowi i domagać się czasowości pracy jako trwania”⁹. Zwłaszcza że

⁶ Bojana Kunst, *Artysta w pracy: O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska i Joanna Jopek (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2016).

⁷ Kunst, *Artysta w pracy*, 120–121. Zob. Luc Boltanski and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (London: Verso, 2007), 112.

⁸ Kunst, 124.

⁹ Kunst, 136.

rozważania słoweńskiej filozofki można by wykorzystać w inny sposób. Operuje ona zestawem metafor technologicznych (produkcja podmiotowości, produkowanie społeczności, postfordyzm), które idealnie nadawałyby się do stworzenia ramy teoretycznej dla omawianych oper i zwróciłyby uwagę na warunki produkcji. Bez problematyzacji procesu tworzenia wszelkie progresywne działania stają się jedynie laboratorium i wentylem późnego kapitalizmu, jak pisała we wstępie do polskiego wydania *Artysty w pracy* Marta Keil: „Bez świadomości uwikłania w kapitalistyczny system produkcji najlepsze pomysły i najbardziej radykalne idee wytracają swój krytyczny i polityczny potencjał”¹⁰.

Zupełnie niewyzyskanym w książce tematem jest polityczność technologii. Niektóre anegdoty przytaczane przez Macioszek bez komentarza domagałyby się interpretacji. Choćby ta, która dotyczy opery *Death and the Powers* Toda Machovera:

Pomysł stworzenia opery zrodził się w ostatnich latach XX wieku. Machover spotkał się wtedy z Kawther Al-Abood, urodzoną w Bagdadzie córką ambasadora Iraku, która zasugerowała, aby stworzył nowoczesną operę. Al-Abood była ówczesnie prezeską monakijskiego AROB, czyli Associations des Amis de l'Opéra (Przyjaciele Opery), stowarzyszenia założonego w latach siedemdziesiątych XX wieku. Później została przewodniczącą fundacji Futurum Association, która dofinansowała powstanie opery Machovera. Dlatego właśnie opera skomponowana przez Amerykanina przy współudziale MIT, miała premierę w Monako, w Opéra de Monte-Carlo w Sali Garniera. Prapremierę honorowym patronatem objął książę Monako Albert II (126).

Podobną ambiwalencję polityczną można dostrzec w gastro-operze *El somni* – projekcie wystawnej kolacji z udziałem artystów i naukowców komentujących sytuację opery i sztuki współczesnej, która poprzez bogatą inscenizację sama staje się metaoperą. Czy zamiast namysłu epistemologicznego, jak chciałaby autorka, nie otrzymujemy jednak wydmuszki – gadżetu dla spragnionych *show* bogaczy oraz gargantuicznej reklamy El Celler de Can Roca, restauracji będącej organizatorem widowiska?

Macioszek ogranicza konteksty polityczne do refleksji mieszczącej się w dawnym myśleniu o awangardowych artystach zaangażowanych politycznie, kwestionujących granice autonomii sztuki i burzących mury oddzielające ją od życia oraz dzieł będących wytworem indywidualnych rozterek twórczych:

Kompozytorom i specjalistom z różnych dziedzin, zaangażowanym w proces tworzenia technoper, przyswiecają odmienne cele. Ich praca może stanowić artystyczny mani-

¹⁰ Marta Keil, wstęp do wydania polskiego: *Kunst, Artysta w pracy*, 9.

fest lub eksperyment bądź stać się ekspresją prywatnych przekonań pacyfistycznych, ekologicznych, antyglobalizacyjnych lub innych (239–240).

Warto jednak zwrócić uwagę, że od połowy lat dziewięćdziesiątych polityczność w teatrze może być rozumiana inaczej – Kunst widzi ją jako „nieustanne kwestionowanie i krytykę teatru jako urządzenia (*apparatus*) i jego relacji z publicznością”¹¹. Ostatnia część książki Macioszek poświęcona jest właśnie publiczności i to szczególnej, bo zaangażowanej. Procesy podobne do tych, które opisuje autorka, Bojana Kunst interpretuje w kategoriach eksploataowania widowni:

Współczesne muzeum [można dodać: instytucja artystyczna w ogóle – M.B.] nie organizuje spojrzeń, lecz rozprasza jego efekty. Między innymi dlatego dzisiejsze wystawy [a także spektakle – M.B.] stały się kakofonicznymi przestrzeniami delegacji, interpasynośności i przepływów (co bywa także źródłem wyczerpania)¹².

Inspiracją teoretyczną, która pozwoliłaby w innym świetle ujrzyć operę i technologię mogłaby być myśl Hito Steyerl, która definiowała instytucję muzeum jako rozproszoną przestrzeń fabryki społecznej¹³. Czy w ten sam sposób nie można określić teatru operowego?

Macioszek pomija nie tylko społeczny i polityczny aspekt technologii, umykają jej niekiedy także znaczenia przez nią generowane. W jakim celu wykorzystano cyfrowe podwojenie śpiewaczki w *Ogrodzie Marty* Cezarego Duchnowskiego? Co nam mówi o operze i świecie zderzenie żelaznego rygoru nagranej warstwy elektronicznej ze śpiewem na żywo w *Czarodziejskiej górze* Pawła Mykietyna? Jaki efekt dają hybrydyczne brzmienia analogowo-elektroniczne w przypadku *Between* Agaty Zubel, oprócz wrażeń *stricte* estetycznych („Przetwarzany przez nie wyjątkowy głos Zubel staje się jeszcze bardziej wyrafinowany i wirtuozowski”, 98)? Najlepiej opisany z tej perspektywy jest *Sunken Garden* van der Aa, w którym technologia 3D została wtopiona w fabułę opery, najbardziej zastanawiającym przykładem zaś – *Park-Opera* Blecharza, gdzie udział technologii jest zupełnie minimalny.

Jeszcze jedna kwestia jest w wywodzie Macioszek zastanawiająca. Autorka z entuzjazmem podchodzi do przywoływanych eksperymentów. Przykładowo, *My Square Lady* grupy Gob Squad interpretuje jako triumf technologii. Zapamiętałem

¹¹ Kunst, *Artysta w pracy*, 22.

¹² Kunst, 57.

¹³ Hito Steyerl, „Czy muzeum to fabryka?”, tłum. Julian Kutyla, *Krytyka Polityczna*, nr 35–36 (2013): 101. Zob. też: Michał Kozłowski, Jan Sowa i Kuba Szreder, red., *Fabryka sztuki: Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce: Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014); Kuba Szreder, *ABC projektariatu: O nędzy projektowego życia* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016).

tę operę zupełnie inaczej, jako rewię na temat performowania porażki – próbę ogrania tego, jak niewiele robot Myon (główny bohater) nauczył się, pracując w teatrze. Pierwsza połowa spektaklu pokazująca edukację robota była pasmem steatalizowanych porażek¹⁴. Czy zatem autorka przypadkiem nie fetyszyzuje technologii? Choć sama przed tym przestrzega, widzi jedynie jej pozytywne aspekty. Inną sprawą wymagającą refleksji jest miejsce przeprowadzania eksperymentów artystycznych. Tak ważne z perspektywy teoretycznej wydarzenia znajdują się na marginesie życia operowego – nie w repertuarach teatrów operowych, lecz na festiwalach czy w placówkach artystycznych niezwiązanych z operą. Jaki jest zatem ich stosunek do operowego mainstreamu? Badaczka nie stawia sobie tego pytania, zamykając się w wąskim kręgu omawianych pojęć.

Analiza Macioszek zatrzymuje się niestety na powierzchni omawianych zjawisk, co sprawia, że wyciągane przez nią wnioski mają bardzo ogólny charakter, jak w przypadku podsumowania pierwszej części książki powtarzającego oczywistości ze wstępu:

Aktywność solistów oraz technologii nie tylko powoduje rozwój danej opery w czasie, lecz także stanowi narzędzie do sprawdzania emergencji rzeczywistości scenicznej. Współdziałanie człowieka i technologii umożliwia bowiem (samo)eksplorowanie się dzieła od wewnątrz, a więc podczas jego konkretnych realizacji scenicznych. Opierając się na uznanej wiedzy i ustalonych tradycjach, twórcy oraz wykonawcy (ludzie i nie-ludzie) oper biorą aktywny udział w eksperymencie polegającym na poszukiwaniu alternatywnych sposobów wzajemnego współdziałania (103).

Niezbyt fortunny wydaje się sposób ujęcia relacji między teorią a praktyką. Funkcjonują one w książce na zasadzie przyległości – projekty są odbiciem teorii, nie wchodzi z nimi w dialog. Tymczasem tytułowe połączenie opery, ciała i technologii można by rozpracować na dwa sposoby: stworzyć pracę *stricte* teoretyczną dotyczącą przeplatania się tych zjawisk, co wymagałoby użycia nieco innych narzędzi, np. filozoficznej i politycznej problematyki głosu¹⁵, albo wyjść od praktyki teatralnej, która pokazałaby specyfikę użycia technologii w konkretnych działaniach oraz zdawała sprawę z uzyskanych efektów artystycznych i poznawczych. Być może ta pierwsza koncepcja byłaby możliwa do zrealizowania, gdyż autorka najpewniej porusza się właśnie w obszarze performatyki, nowych mediów i humanistyki nie-antropocentrycznej.

¹⁴ Marcin Bogucki, „Robot w fabryce uczuć”, *Didaskalia*, nr 130 (2015): 32–35.

¹⁵ Mladen Dolar, „Polityka głosu”, tłum. Paulina Bożek i Grzegorz Nowak, *Teksty Drugie*, nr 5 (2015): 238–260; Roland Barthes, „Ziarno głosu”, tłum. Jakub Momro, *Teksty Drugie*, nr 5 (2015): 229–237; Paweł Mościcki, „Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy: Myśl francuska o głosie”, *Glissando*, nr 9 (2006), [http://glissando.pl/tekst/od-straznika-sensu-do-narzedzia-rozkoszy-mysl-francuska-o-glosie-2/](http://glissando.pl/tekst/od-straznika-sensu-do-narzedzia-rozkoszy-mysl-francuska-o-glosie/).

Książkę *Opera, ciało, technologie* postrzegam jako bardzo ciekawą, choć nie do końca przekonującą próbę stworzenia nowej perspektywy w badaniach nad operą, z uwzględnieniem najnowszych trendów w performatyce. Największe moje wątpliwości budzi jej całkowite zamknięcie na kwestie społeczne i polityczne. Gdyby w każdym z użytych w tytule sformułowań wyeksponować to, co problematyczne i inaczej skonstruować część metodologiczną, można by ukazać interesujące autorkę zjawiska w ruchu i zapytać o związki między operą a ciałem, operą a technologią, ciałem a technologią. Dzięki temu zobaczylibyśmy ciało jako miejsce styku natury i technologii, operę zaś jako podejrzaną i ambiwalentną formę teatralną, w której dokonuje się proces opresji i emancypacji ciała, sztukę opartą na rzemiośle, lecz ukrywającą swoją techniczną stronę. Tego dialektycznego napięcia w książce zabrakło.



Bibliografia

- Barthes, Roland. „Ziarno głosu”. Tłumaczenie Jakub Momro. *Teksty Drugie*, nr 5 (2015): 229–237.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Tłumaczenie Michał Paweł Markowski i Maria Gołębowska. Wstęp Michał Paweł Markowski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.
- Bogucki, Marcin. „Robot w fabryce uczuć”. *Didaskalia*, nr 130 (2015): 32–35.
- Boltanski, Luc, and Ève Chiapello. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso, 2007.
- Brooks, Peter. „Body and Voice in Melodrama and Opera”. In *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Edited by Mary Ann Smart, 118–134. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Clément, Catherine. *Opera, or the Undoing of Women*. Translated by Betsy Wing. London: I.B. Tauris, 1997.
- Dolar, Mladen. „Polityka głosu”. Tłumaczenie Paulina Bożek i Grzegorz Nowak. *Teksty Drugie*, nr 5 (2015): 238–260.
- Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Da Capo Press, 2001.
- Kozłowski, Michał, Jan Sowa i Kuba Szreder, red. *Fabryka sztuki: Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce: Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.
- Kunst, Bojana. *Artysta w pracy: O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*. Tłumaczenie Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska i Joanna Jopek. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Macioszek, Sabina. *Opera, ciało, technologie: Strategie współdziałania w XXI wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020.
- Mościcki, Paweł. „Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy: Myśl francuska o głosie”. *Glissando*, nr 9 (2006). <http://glissando.pl/tekst/od-straznika-sensu-do-narzedzia-rozkoszy-mysl-francuska-o-glosie-2/>.

Steyerl, Hito. „Czy muzeum to fabryka?”. Tłumaczenie Julian Kutyla. *Krytyka Polityczna*, nr 35–36 (2013): 98–107.

Szreder, Kuba. *ABC projektariatu: O nędzy projektowego życia*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016.

Tiainen, Milla. „Corporeal Voice, Sexual Differentiations: New Materialist Perspectives on Music, Singing and Subjectivity”. In *Sonic Interventions*. Edited by Sylvia Mieszkowski, Joy Smith and Marijke de Valck, 147–168. Amsterdam: Rodopi Press, 2006. https://doi.org/10.1163/9789401205092_009.

Abstrakt

Performatyczne kłusowanie po operowych marginesach

Artykuł jest recenzją książki Sabiny Macioszek *Opera, ciała, technologie: Strategie współdziałania w XXI wieku*. Autor docenia oryginalne podejście badaczki będące próbą wykorzystania narzędzi performatycznych w studiach operologicznych, dyskutuje jednak z ogólnymi definicjami przyjętymi przez Macioszek, za sprawą których kwestia współdziałania ciał i technologii na scenie operowej zostaje odcięta od kontekstu społecznego i politycznego. W tekście została także podjęta polemika z wybiórczą interpretacją teorii Bojany Kunst, przede wszystkim zastosowaniem terminu „projekt”. Autor zwraca również uwagę na problematyczność usytuowania wobec siebie teorii i praktyki, które funkcjonują na zasadzie przyległości, co oznacza, że omawiane opery traktowane są jedynie jako egzemplifikacje omawianych pojęć teoretycznych, a nie pełnoprawne dzieła artystyczne.

Słowa kluczowe

opera, technologia, performatyka, nowe media, ciało

Abstract

Performatic Trotting across Operatic Margins

This article offers a review of Sabina Macioszek's book *Opera, bodies, technologies: Strategies of interaction in the 21st century* [Opera, Bodies, Technologies: Strategies of Interaction in the 21st Century]. The reviewer appreciates the author's original approach, i.e. applying the tools of performance studies in research on the opera. However, he questions Macioszek's general definitions, which result in disconnecting the problem of the interaction of bodies and technologies on the opera stage from the social and political context. The review also argues against Macioszek's selective interpretation of Bojana Kunst's theory, especially in the use of the term “project.” Finally, it is pointed out that the author's positioning of theory and practice in relation to each other is problematic; they function here on the principle of contiguity, which means that the analyzed operas are treated only as exemplifications of the theoretical notions under discussion, rather than as fully-fledged artistic works.

Keywords

opera, technology, performatics, new media, body

MARCIN BOGUCKI

absolwent kulturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii, asystent w Zakładzie Teatru i Widowisk w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół kulturowej historii opery oraz reżyserii operowej.
