

Poznań, dnia 5 października 2022

RECENZJA

pracy doktorskiej mgr. Michała Szostakowskiego w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie *reżyseria dźwięku*

Zleceniodawca recenzji:

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie

Recenzja

Przedstawiona do recenzji praca doktorska Michała Szostakowskiego składa się z dwóch odrębnych części – rozprawy doktorskiej oraz dzieła artystycznego pod tytułem „Interakcja z przestrzenią dźwiękową utworu *Idmen B* Iannisa Xenakisa w Rzeczywistości Wirtualnej”. W skład dzieła wchodzi oprócz zapisu audio-wizualnego przykładowej (autorskiej) interakcji także aplikacja oraz instrukcja postępowania interakcyjnego ukazująca różnorodność możliwości nowatorskiego systemu stworzonego przez Doktoranta.

Dokumentacja

Nie otrzymałam Dokumentacji ani Autoreferatu, jako że w myśl nieznanych mi przepisów dostęp do nich recenzentowi nie przysługuje. Szkoda, bo wiedza o zasobie doświadczeń, dojrzałości (albo choć wieku) autora czy autorki ocenianej pracy pozwala głębiej wniknąć w kwestię potencjału artystycznego oraz przydatności dydaktycznej, a także poziom samoświadomości twórczej, intelektu, kultury osobistej czy komunikatywności przyszłego doktora sztuk muzycznych, co w niektórych przypadkach może mieć decydujące znaczenie.

Rozprawa doktorska i Dzieło artystyczne

Rzadko się zdarza, by obie części pracy doktorskiej były z sobą tak ściśle związane. Wybory artystyczne przyjęte w Dziele nie są tak łatwo dostrzegalne, jak w przypadku na przykład partytury. Rozprawa pozwala je poznać w szczegółach.

Na pierwszy plan wyłania się nowatorstwo całego przedsięwzięcia. Jest sprawą oczywistą, że dzieło fonograficzne stanowi po interpretacji zapisu nutowego przez muzyków kolejną interpretację utworu muzycznego – składają się na tę interpretację zabiegi dokonywane przez reżysera dźwięku i stojący za nimi jego artystyczny „światopogląd“. Natomiast nowym wyzwaniem staje się wybór medium VR, za pośrednictwem którego ta interpretacja trafia do odbiorcy. VR – Wirtualna Rzeczywistość – jest z samej swej istoty interaktywna, wymaga więc przemyślenia zupełnie na nowo całokształtu zagadnień, a nie adaptacji dotychczasowych metod pracy reżysera dźwięku. Wszystkie te kwestie Doktorant bardzo gruntownie przedstawia w dysertacji. W opisach cenny jest zwłaszcza nacisk na różnorodne zagadnienia dotyczące użytkownika VR – słuchacza, który przestaje być biernym odbiorcą kompozycji muzycznej, a pozostaje celem i najważniejszym ogniwem łańcucha od dzieła kompozytorskiego poprzez interpretację muzyków, interpretację reżysera dźwięku, interpretację narzuconą przez warunki akustyczne odsłuchu końcowego i udział w nim elementów wizualnych. Wszystko to zostało przez Autora bardzo dokładnie przemyślane i szczegółowo zrealizowane. Rezultat artystyczny jest znakomity! Nawet gdyby doszukać się niedostatków, dotyczyłyby one wyłącznie drobiazgów realizacyjnych, nieuniknionych przy takiej złożoności zadania, które Doktorant sam sobie postawił. Równie cenny jest zespół decyzji dokonywanych na różnych poziomach, starannie opisanych i uzasadnionych w Rozprawie!

Mam však sporo zastrzeżeń do pierwszej połowy dysertacji. Zastrzeżenia winne zostać uzasadnione, więc proszę o cierpliwość. Nie zmieniają one faktu, że całą pracę Doktoranta oceniam bardzo wysoko.

Uważam za duży błąd oparcie całego Rozdziału 1. (części „historycznej“) pracy na publikacji tylko jednej autorki. Doktorant oparł się bowiem niemal wyłącznie na anglojęzycznej publikacji Anny Marii Harley, choć nie jest to pozycja sztandarowa w swojej dziedzinie, nie należy do kanonu podstawowej bibliografii przedmiotu, w dodatku została napisana prawie 30 lat temu, a od tego czasu nastąpił skok cywilizacyjny – i w wykonawstwie muzycznym,

i w fonografii, i w technologiach cyfrowych, a także w obszarze samej refleksji o muzyce (zwłaszcza nowej), o estetyce, o psychologii percepcji... Myślę, że więcej i lepiej zweryfikowanych informacji znalazłby Doktorant choćby w encyklopedii Grove'a.

Referowane poglądy pochodzą z ich interpretacji przez A.M. Harley, a nie z tekstów źródłowych. W dodatku zarówno Ingarden piszący po polsku, jak i Langer czy Artaud, oboje wydani także w języku polskim, z łatwością mogliby zostać zacytowani bądź zreferowani na podstawie polskich wydań ich prac. Tymczasem Doktorant przytacza ich poglądy zinterpretowane (nierzadko błędnie) przez A.M. Harley, a następnie przetłumaczone na język polski (adnotacja o autorstwie tłumaczeń pojawia się tylko w nielicznych przypadkach), co doprowadziło do kilku przeinaczeń i nieporozumień. Szczególnie niefortunnie, chaotycznie i niekonsekwentnie wypadło referowanie poglądów Ingardena (zwł. s. 7). Również powoływanie się (przypis 11 na s. 6) na nieznanych w Polsce kanadyjskich kompozytorów o lokalnym akademickim zasięgu nie wydaje się uzasadnione (książka Harley wydana została przez kanadyjski McGill University). Chcę wierzyć, że Autorowi zabrakło może odwagi na ujawnienie własnej wiedzy i poglądów na temat przestrzeni muzycznej.

Szkoda zatem, że Autor nie zacytował wypowiedzi bezpośrednio ze źródeł i przytoczył je tylko jako referowanie poglądów w podwójnej interpretacji – A.M. Harley i własnej, niekiedy mocno wypaczając sens oryginału. Przede wszystkim zaś szkoda, że nie odważył się skorzystać z syntezy własnej wiedzy oraz własnych przemyśleń.

Terminologia stosowana w dysertacji nie została w niej zdefiniowana. Niekiedy wprowadzone zostają wartościowe rozróżnienia (np. w Rozdziale 1.1. istotne rozróżnienie między przestrzenią „odsluchową” i „koncertową”, niestety nigdzie nie zdefiniowane, choć intuicyjnie poprawne). Nie zostały też zdefiniowane pojęcia takie jak „przestrzeń muzyczna”, „przestrzeń wykonania”, „przestrzeń nagrania”, „przestrzeń słuchacza”, „przestrzeń fonograficzna”). Niektóre terminy bywają stosowane zamiennie lub niekonsekwentnie (np. „przestrzeń nagrania” jest na s. 12 tożsama z „przestrzenią fonograficzną”, a na s. 13 już niezupełnie!!! – niepotrzebnie wprowadzony został drugi termin jako zamiennik pierwszego).

Na s. 16 pojawia się niedoprecyzowane określenie „twórca” – nie jest jasne, do której sfery twórczości się odnosi (twórca obrazu fonograficznego czy oprogramowania, czy jeszcze innej sfery).

Nieprecyzyjny jest opis (s. 16n.) kwestii wariacyjności w VR: chyba Autorowi chodzi tylko o wariacyjność wynikającą z aktywności fizycznej odbiorcy, bo inne rodzaje wariacyjności występują już na wcześniejszych etapach (komponowanie, wykonanie, słuchanie

wykonawców „na żywo“, słuchanie nagrania na głośnikach bądź słuchawkach). Jedyne zapis fonograficzny w postaci utrwalonej na nośniku można uznać za pozbawiony wariacyjności (ale jego odsłuch – już nie).

Miałam wrażenie, że pierwsza połowa dysertacji pisana jest inną ręką albo że Autor nie umiał znaleźć odpowiedniej „poetyki“, precyzji języka, logiki wywodu dla opisywanych zagadnień.

Jest tam też wiele mankamentów metodologicznych, merytorycznych, językowych, interpunkcyjnych, edytorskich zaciemniających zrozumiałość wywodu i powodujących wrażenie chaosu. Przydałaby się gruntowna korekta, zwłaszcza w odniesieniu do interpunkcji, do pisowni nazwisk (np. Artaud, Piłsudski, Le Corbusier) i zasad stosowania w nich apostrofu, do niekonsekwentnie stosowanej kursywy, do niezredagowanej i niesformatowanej Bibliografii. Drobne błędy rzeczowe (np. „katedra św. Marka“ zamiast „bazylika...“ czy „Poznańska Orkiestra Symfoniczna“ nieistniejąca w rzeczywistości, a brak przypisu nie pozwala na odnalezienie autora błędu) pojawiają się rzadko i mają znaczenie drugorzędne.

Opisując w Rozdziale 6.3. różne istniejące rozwiązania technologiczne i aplikacje, Autor (sam będąc przecież twórcą) w ogóle nie podaje nazwisk ich twórców albo chociaż nazwy ośrodków badawczych. Podobnie dzieje się na s. 24, gdzie zrecenzowana produkcja UMFC (!!!) „Pasja VR“ pomija dane o autorach.

Na s. 28 w przypisie 63 o Modulatorze Le Corbusiera brak jest wydawcy i roku wydania, w dodatku tej pozycji w ogóle nie wymieniono w Bibliografii, choć Doktorant na Modulatorze oparł istotne rozwiązania swojego projektu.

Kluczowa opinia Xenakisa referowana na s. 31 powinna być podana jako cytat, i to w oryginale! – tak jak zostało to zrobione w następnym akapicie

W Podrozdziale 4.1. zabrakło mi odniesień do partytury lub choćby reprodukcji przykładów bądź schematu, tym bardziej że w Bibliografii brak jest danych o partyturze, brakuje też danych i adresu internetowego dotyczącego nagrania.

Podrozdział 4.2. (s. 37) ma błędną numerację (także w spisie treści). Większość tytułów rozdziałów nie jest adekwatna do ich zawartości, brakuje precyzji tytułów i, co za tym idzie, czytelnej hierarchii lub podziałów w ogólnym planie dysertacji.

Przede wszystkim zabrakło Wstępu, w którym zgodnie z tradycją Autor zarysowałby cel całego przedsięwzięcia, opisał swoje założenia i intencje. Problem polega na tym, że angielski Abstract nie pojawia się w polskiej wersji językowej, a jako obcojęzyczny dodatek jest

odruchowo pomijany, zaś tylko w nim – okazuje się – zawarte są właśnie te informacje, których polski czytelnik w Wstępie oczekuje.

Pierwsza połowa Rozprawy doktorskiej powoduje wrażenie całkowitej niejasności i nieustanne pytanie, czego właściwie dysertacja i dzieło dotyczą, co jest tematem: wirtualna sala odsłuchowa, prezentacja nagrania muzyki w wirtualnej sali odsłuchowej czy przygotowanie samego nagrania. Nie wiadomo też, dlaczego wybrany został akurat utwór Xenakisa „Idmen B“. Ten wybór wyjaśniony zostaje o wiele za późno, podobnie jak ujawnianie tematu odbywa się dopiero stopniowo, przez nakładanie się w pamięci czytelnika kolejnych warstw omawianych zagadnień i odkrywanie jego złożoności. Problem polega na tym, że angielski Abstract nie został przestawiony w wersji polskiej, a syntetyczny opis zawartości dysertacji i zamierzeń dzieła pojawia się tylko tam.

W pierwszych rozdziałach pojawiają się zaledwie jednozdaniowe sygnały, bardzo fragmentarycznie dotykające istoty rzeczy i pozbawione argumentacji (poczynając od sformułowań w rodzaju „poznanie możliwości systemu VR jako potencjalnego formatu wykorzystywanego do prezentacji nagrania muzycznego“ [s. 4] czy „próba przeniesienia estetyki fonograficznej na nowe medium“ [s. 5]). Na tym wczesnym etapie dysertacji – rozważań o VR w ogólności – nie jest też jasne, na czym, zdaniem Autora, polega interaktywność VR oraz czy odbiorca może przyjąć postawę bierną, czy też jego aktywność jest w jakiś sposób wymuszana.

Na stronach 32-35 wreszcie pojawia się oczekiwany tekst, zresztą bardzo przekonujący, o przestrzeni komponowanej jako immanentna cecha utworu. Jednakże nasuwają się nowe wątpliwości, na które tu jeszcze nie pada odpowiedź: jak pogodzić precyzyjną pracę przestrzenną kompozytora (uwzględniającą frontalną i statyczną pozycję słuchacza w sali koncertowej) z ewentualnymi koncepcjami reżysera nagrania, które mogą być niemal wszystkie sprzeczne, a więc i niesynergiczne, z zamysłem kompozytora (np. sprawa zgodności planu fonograficznego z planem akustycznym rozmieszczenia i ruchu instrumentów w sali koncertowej).

Autor w ogóle nie zajmuje się socjalnymi uwarunkowaniami odbioru muzyki w sytuacji koncertowej. Od razu nazywa nową sytuację „salą odsłuchową“, pomijając w ogóle sprawę odcięcia, eliminacji tych uwarunkowań. Omawiając w Rozdziale 1.1. znaczenia terminu „przestrzeń“ (zresztą w sposób chaotyczny, mieszający kategorie i pozbawiony hierarchii), pomija też całkowicie kwestie przestrzeni psychicznej jako podzagadnienia przestrzeni fizycznej (ten aspekt zasygnalizowany jest chyba jedynie w Podsumowaniu). Przydałyby

się w bibliografii pozycje Edwarda Halla, w szczególności może „Ukryty wymiar“ (wydany kilkakrotnie także po polsku).

Na s. 34 stanowczo zabrakło mi cytatu, który udowadnia prawo przemieszczania się słuchacza podczas wykonania utworu.

Również inne akapity prowokują natychmiastową chęć polemiki. Dla mnie krytycznym momentem były opisy projektów związanych z – upraszczając – „wirtualnym chodzeniem między wykonawcami“ (m.in. s. 24-25). Choć ta idea prawdopodobnie odnosi się do konkretnych opisywanych przedsięwzięć, chciałoby się przeczytać od razu w tym miejscu o ewentualnych obiekcjach Doktoranta.

Zdecydowana większość utworów muzycznych skomponowana została do odbioru statycznego i frontalnego, zatem inny sposób odsłuchu stanowi *de iure* deformację jego estetyki, choć niesie z sobą oczywiście wartość poznawczą, analityczną. Dziś obserwujemy upadek sztuki instrumentacji u kompozytorów, bo oni także słuchają muzyki częściej z nagrań, niż „na żywo“. Wiele utworów jest po prostu nieumiejętnie zinstrumentowanych, jeśli słuchać ich frontalnie. Te same partytury nierzadko brzmią znacznie lepiej, jeśli ich instrumentację „poprawi“ reżyser dźwięku, a do słuchacza dotrą dopiero w postaci obrazu fonograficznego. Niemniej taka procedura, choć często korzystna dla reputacji kompozytora, jest zarazem interpretacją niezgodną z partyturą i naruszeniem (wątpliwie w tym przypadku) integralności utworu.

Po przeczytaniu prawie połowy pracy można mieć wrażenie, że Autor wydaje się w ogóle nie zdawać sobie sprawy z problemu naruszania integralności dzieła! Coś, co w grach komputerowych jest rewelacyjną możliwością, w autonomicznych utworach muzycznych stanowi niemal zawsze przestępstwo. Trzeba by najpierw zacząć nawoływać kompozytorów do nowego sposobu komponowania, podobnie jak Varèse w latach 20-tych XX wieku nawoływał do skonstruowania nowych instrumentów muzycznych, bardziej odpowiednio realizujących nowe dążenia estetyczne kompozytorów.

Tych i innych moich podstawowych wątpliwości Autor nie uprzedza we Wstępie, lecz odpowiada na nie dopiero w drugiej połowie dysertacji. Natomiast bardzo doceniam, że tak ważnym zagadnieniom postanowił poświęcić cały rozdział, choć pod mylącym tytułem (Rozdział 5. Forma dzieła muzycznego). Szczególnie przekonujący jest akapit na s. 41/42. Pamiętać przy tym wciąż trzeba, że obraz fonograficzny (w warunkach każdego medium docelowego) jest *i n t e r p r e t a c j ą* dzieła kompozytorskiego zinterpretowanego w dziele dokonanym przez muzyków-wykonawców.

Dopiero po kilkudziesięciu stronach czytelnik otrzymuje właściwe naświetlenie zagadnień wierności partyturze, prezentację poglądów Xenakisa oraz szczególności przypadku jego kompozycji „Idmen B“, a także odpowiedzi na wszystkie pytania, które stawiałam sobie wcześniej w trakcie czytania pracy!

Począwszy od Rozdziału 5. hierarchia zagadnień staje się bardzo komunikatywna. Od tej pory dysertację czyta się z przyjemnością i uznaniem dla Autora za komunikatywność, precyzję językową, dobry pomysł na rozdzielenie treści pomiędzy tekst główny i przypisy, a przede wszystkim za hierarchizację zagadnień, kompletność zarysowanego systemu poglądów, jasne argumentacje dotyczące kolejnych decyzji artystycznych i technicznych. W dodatku każde zdanie tekstu głównego daje czytelnikowi wyobrażenie, jak wielkie doświadczenie Autora kryje się w jego treści.

Autor przedstawia (w Rozdziale 5.) bardzo przekonującą próbę nowego zdefiniowania koncepcji „dzieła otwartego“ w odniesieniu do możliwości systemu VR.

W Rozdziale 5.2. wypunktował wyraźnie kwestię oczywistą tylko z pozoru: rodzaje swobody (zakres swobody odbiorcy w systemie VR) jako autorska decyzja reżysera dźwięku. Opisał najpierw bardzo rzeczowo (w 5.1.1.) elementy tej swobody, które dostępne są w aktualnym zaawansowaniu technologii VR, a następnie (szkoda, że nie jako osobny podrozdział 5.1.2.) precyzyjnie zreferował motywacje i kryteria własnych decyzji w realizacji/interpretacji „Idmen B“ Xenakisa.

Cała ta argumentacja skutecznie mnie przekonuje, że wszystkie wybory środków reżyserii i implementacji do VR dokonane zostały w Dziele z pełnym poszanowaniem idei i realizacji partyturowej kompozytora.

Wśród dokonanych wyborów interesujące jest też wyszczególnienie opcji dydaktycznych przewidzianych dla użytkownika.

Rozdział 6. poświęcony został implementacji założeń i decyzji twórczych do systemu VR i tworzeniu jego konfiguracji odpowiedniej dla konkretnych celów.

Kryteria wyboru i kompromisy na poziomie technologicznym są dobrze i w pełni uzasadnione (s. 52). Ze względu na specyfikę nowego medium wypracowany został przede wszystkim zespół nowych zasad (i decyzji estetycznych) już na etapie przygotowania nagrania utworu. Szczególnie interesująco Autor przedstawił uzasadnienia dla przyjętego wyboru metod mikrofonizacji, trybu stereofonii itp. w zależności od trybu odsłuchu wybieralnego przez użytkownika. Opisane zostały decyzje odnoszące się do źródeł dźwięku

(punktowe bądź wolumetryczne) i działania na rzecz płynności granicy „punktowe–wolumetryczne“, a także praca nad zmiennością głębi przestrzeni (s. 63-64).

Podrozdział 6.3. (Wybór oprogramowania i sprzętu) zwraca uwagę na ograniczenia techniczne, ciągłe aktualizacje producenckie poszczególnych elementów łańcucha aplikacji (i wynikające z tego konflikty kompatybilności) oraz relacjonuje kryteria wyboru technologii interakcji (s. 70n.).

Rozdział 8. to znakomite Podsumowanie, które także uwzględnia nowe perspektywy VR jako medium wobec różnych adresatów – nie tylko użytkowników, ale przede wszystkim twórców muzyki, nagrań, implementacji do VR. Podnosi też (przejściowy) problem braku możliwości współdoświadczania muzyki przez użytkowników i zagadnienie wirtualnej rzeczywistości Metaverse.

Dużą wartość pracy stanowią uzasadnienia decyzji artystycznych podejmowanych przez Doktoranta. Umiejętnie przedstawione argumentacje sprawiają, że widać wyraźnie precyzję uwarunkowań dla poszczególnych wyborów decyzyjnych. Przede wszystkim cenię uzasadnienia dotyczące celowości podejmowania pracy nad stworzeniem kompletu uniwersalnych warunków i kryteriów nagrywania utworu muzycznego z przeznaczeniem do odtwarzania w stosunkowo młodym medium wirtualnej sali odsłuchowej. Godne podkreślenia jest, że Autor-Twórca każdorazowo za punkt wyjścia przyjmuje refleksję ontologiczną nad danym zagadnieniem, buduje swój pogląd estetyczny, a dopiero potem, z pełną świadomością, szuka najbardziej odpowiedniego narzędzia do realizacji celu artystycznego. Dopiero ostatnim kryterium wyboru narzędzi są aktualne (przejściowe) ograniczenia technologii. Jedynie one powodują niekiedy konieczność decyzji kompromisowych, ale w żadnym wypadku nie są to kompromisy artystyczne.

Rezultat artystyczny wymaga udziału doświadczonego w VR użytkownika. Wielość rozwiązań technologicznych Wirtualnej Rzeczywistości i grono entuzjastów jej zastosowań i coraz bardziej doświadczonych użytkowników rosną w szybkim tempie. Dla kolejnego pokolenia VR będzie może nie równoległą rzeczywistością, ale z pewnością znakomitą zasobem narzędzi eksplorowania świata, także świata muzyki.

Dzieło Pana Michała Szostakowskiego staje się jednym z takich narzędzi. Otwiera nowe perspektywy uczestnictwa w słuchaniu muzyki, a zarazem przywraca słuchaniu interaktywność zamiast biernej postawy słuchacza. Jest dla niego nowym sposobem poznawania utworu muzycznego i w nowym sensie samodzielnie muzykowania.

Podsumowanie

Praca mgr Michała Szostakowskiego jest imponująca i nowatorska. Jej nowatorstwo polega nie tylko na rozwiązaniach technologicznych, ale przede wszystkim na refleksjach Autora na poziomach twórczym i estetyczno-artystycznym związanych z nowym medium. Doktorant prezentuje w Rozprawie doktorskiej spójny system własnych przekonań estetyczno-artystycznych i dopiero na następnym etapie działania twórczego napełnia ten system szczegółami rozwiązań. Przedstawia też wszechstronnie perspektywy medium VR wobec różnych adresatów – nie tylko użytkowników, ale również twórców: muzyki, nagrań, implementacji do VR. Kilkakrotnie podniesione też zostały aspekty edukacyjne stworzonego przez Doktoranta nowego sposobu obcowania z muzyką. Słuchacz-użytkownik i uczciwość twórców wobec niego są centralnymi punktami uwagi i celem wszystkich twórczych działań.

Rezultatem pracy badawczej jest Dzieło artystyczne najwyższej jakości! Stanowi zarazem dowód na kompletność decyzji artystycznych, celność doboru rozwiązań technologicznych i precyzję w samodzielnym stworzeniu konfiguracji i własnego oprogramowania.

Dzieło Pana Michała Szostakowskiego staje się jednym z nowych zestawów narzędzi eksplorowania świata muzyki. Otwiera nowe perspektywy uczestnictwa w słuchaniu muzyki, a zarazem przywraca słuchaniu interaktywność zamiast biernej postawy słuchacza. Jest dla niego nowym sposobem poznawania utworu muzycznego i w nowym sensie samodzielnego muzykowania.

Konkluzja

Stwierdzam, że przedstawiona praca doktorska spełnia warunki sformułowane w art. 13. ustawy z dn. 14. marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2003 r. nr 65 poz. 595, z późn. zm.).

Zatem wnioskuję do Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie o nadanie panu mgr. Michałowi Szostakowskiemu stopnia doktora w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej *reżyseria dźwięku*.



prof. Lidia Zielińska

Poznań, dnia 5 października 2022

