

dr hab. Marcin Jacoby, prof. Uniwersytetu SWPS
Zakład Studiów Azjatyckich, Wydział Nauk Humanistycznych
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
ul. Chodakowska 19/31, Warszawa
mjacoby@swps.edu.pl

Warszawa, 27 września 2022 roku

Recenzja pracy doktorskiej mgr Anny Gryszkiewicz pt. *Z miłości do maszyn/Sztuka tańca na Tajwanie jako terytorium wpływów. Na przykładzie twórczości Huang Yi Studio+*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Jarmułowicz, prof. Uniwersytetu Gdańskiego

Praca doktorska przedłożona do recenzji składa się z trzech krótkich tekstów wprowadzających nazwanych „Zdarzeniami”, dwóch części liczących odpowiednio 8 i 15 krótkich rozdziałów, zakończenia (właściwie epilogu) zatytułowanego „Bezmapie” oraz bibliografii. Struktura pracy jest intrygująca; autorka proponuje niekonwencjonalne podejście do prezentacji wybranego przez siebie tematu. Trzy „Zdarzenia” to obrazy zapowiadające trzy punkty ciężkości całej rozprawy: reakcje artystów na wyzwania współczesności; automatyzacja i robotyzacja przemysłu, która ma swoje przełożenie na życie codzienne i działalność artystyczną na Tajwanie; złożone relacje gospodarczo-polityczne pomiędzy Chinami kontynentalnymi, Tajwanem, a Unią Europejską. Szkice w pierwszej części mają być opisem różnych aspektów tajwańskiej współczesności. Zorganizowane są w formie podróży po mapach cyfrowych Google Earth. Podróże mają wymiar zarówno geograficzny (autorka przybliży geografię Tajwanu), historyczny (czy może temporalny), jak i polemiczny. Autorka porusza w tej części takie zagadnienia jak media społecznościowe, energetyka atomowa, ochrona środowiska, czy kwestie polityczne. „Zdarzenia” i część pierwszą traktować można jako wprowadzenie do zasadniczej części pracy – części drugiej. W przeciwieństwie do części pierwszej, jest ona w zasadzie utrzymana w stylu właściwym dla prac naukowych. Autorka koncentruje się na przedstawieniu historii rozwoju współczesnego teatru tańca na Tajwanie, na relacjach pomiędzy artystami zachodnimi (głównie amerykańskimi), a rodzimymi, na wykorzystaniu kultury przez władze polityczne i przez wielki przemysł, wreszcie dochodząc do analizy produkcji Huang Yi Studio+. Analiza ta obejmuje zarówno ocenę koncepcji artystycznych, jak i relacji artystów z ich mecenasami ze świata biznesu i wysokich technologii.

Rozprawa utrzymana jest w oryginalnym stylu, zawierającym elementy dyskursu naukowego, impresji artystycznych oraz dyskursu z zakresu krytyki sztuki, w jakim tworzone są na przykład teksty w katalogach wystaw sztuki współczesnej. Autorka pisze swobodnie, śmiało, stylem niewolnym od kolokwializmów, miejscami zaś niezwykle gęstym znaczeniowo, z szerokim użyciem terminów

fachowych i innych słów w nieoczywistych kontekstach znaczeniowych. Z tego powodu chwilami rozprawy nie czyta się łatwo, a wręcz ma się wrażenie, że wiele akapitów można by znacznie uprościć. Jednak uwagi o niekonwencjonalnej strukturze pracy nie są zarzutem pod adresem autorki. Praca jest dzięki tym zabiegom bardzo oryginalna, a niejasności i znaki zapytania, które czytelnicy stawiają w trakcie lektury, pod koniec rozprawy znajdują swoje odpowiedzi.

Autorce z powodzeniem udaje się ta raczej karkołomna nawigacja przez zawichości tajwańskiej teraźniejszości. Jej szkic współczesnego Tajwanu jest wybiórczy, ale pogłębiony. Osadza tajwański teatr tańca na siatce złożonych uwarunkowań i powiązań, które determinują nie tylko to, co artyści tajwańscy tworzą, ale również to, jak funkcjonują jako ludzie sztuki i jaki wpływ ich wytwory mają i potencjalnie mogą mieć na tajwańską teraźniejszość.

Właściwie dopiero w ostatnich dwóch rozdziałach części drugiej autorka skupia się na Huang Yi Studio+ i na robocie przemysłowym firmy KUKA, który zarówno w działalności artystycznej tancerza Huang Yi, jak i w rozprawie mgr Gryszkiewicz odgrywa ważną rolę. Należałoby się zastanowić, czy autorka nie przypisuje robotowi KUKA zbyt wielkiej roli i czy nie nadinterpretuje znaczenia wykorzystania tego urządzenia w spektaklu artysty Huang Yi. Czy rzeczywiście KUKA „wyznacza ramy teoretyzowania antropocenu” (s. 138)? Czy „odczarowuje kapitalizm”, „deterytorializuje jedną ręką, drugą przywraca terytorium”, „rewolucjonalizuje naukę, technikę i sztukę” (s. 139)? Wreszcie, czy „redefiniuje pojęcie państwa i tożsamości kulturowej” (s. 137)? Wydaje mi się, że autorka przydaje zbyt wielką wagę obecności robota KUKA na scenie i w swoich opisach znaczenia performansów Huang Yi z robotem KUKA posuwa się zbyt daleko, jeśli chodzi o ich kulturoznawczą i filozoficzną interpretację.

W mojej ocenie do największych walorów rozprawy mgr Gryszkiewicz należy świetne uchwycenie relacji władzy pomiędzy strukturami rządowymi i wielkim przemysłem z jednej strony, a artystami z drugiej. Ci potrzebują mecenasów, bywają jednak traktowani instrumentalnie, a niekiedy są wręcz wykorzystywani w dyplomacji kulturalnej, czy w strategiach komunikacyjnych firm technologicznych. Autorka dużo pisze o polityce kulturalnej Tajwanu, nie pomijając też tego, jak polityka kulturalna USA wpłynęła na kształt teatru tańca na wyspie (por. s. 70-71).

Drugą mocną stroną pracy jest pokazanie złożonej tożsamości Tajwańczyków, wpływów japońskich, amerykańskich oraz chińskich na kulturę i społeczeństwo Tajwanu. Złożona tożsamość to również napięcia pomiędzy historią a nowoczesnością, tradycją a technologią. Napięcia te są szczególnie widoczne na Tajwanie i autorka rozprawy celnie je opisała.

Trzecią mocną stroną pracy jest oparcie się autorki na zróżnicowanych źródłach zarówno w języku polskim i angielskim, jak i chińskim. Źródła te obejmują nie tylko opracowania naukowe i materiał prasowy lecz również nagrania spektakli i performansów, wywiady i podcasty. Znajomość chińskiego, którą autorka prezentuje w pracy zdecydowanie wpływa pozytywnie na jej poziom merytoryczny, szczególnie jeśli chodzi o charakterystykę kulturowo-społeczną współczesnego Tajwanu.

Czwartą jest opisanie ewolucji współczesnego teatru tańca na Tajwanie i jego obecnego, fascynującego oblicza. Dobrze, że autorka nie skupia się wyłącznie na Huang Yi Studio+, a poświęca sporo miejsca nie tylko wcześniejszym grupom i artystom, ale również takim postaciom, jak Su Wen-chi. W tym aspekcie praca mgr Gryszkiewicz ma bardzo cenny wymiar poznawczy.

Rozprawa nie jest jednak wolna od błędów i niedociągnięć, które pokrótce opisuję poniżej. Po pierwsze, autorka uporczywie używa terminu „Azja Południowo-Wschodnia”, choć jej praca dotyczy regionu Azji Wschodniej (Chiny, Korea, Japonia). Azja Południowo-Wschodnia to Półwysep Indochiński, Indonezja, Malezja, Singapur i Filipiny. Tajwan kulturowo, geograficznie i historycznie należy do regionu Azji Wschodniej. Podobnie, mimo dbałości autorki o zdystansowanie się od orientalizmu i mentalności postkolonialnej, sama wpada w pułapkę mistyfikacji „Wschodu”, co widać szczególnie na s. 11 oraz 49.

Dość słabo prezentują się opisy dotyczące zagadnień politycznych. Autorka mylnie interpretuje fakty dotyczące porozumienia CAI pomiędzy Unią Europejską, a ChRL (s. 36) tworząc wrażenie, że porozumienie zostało ratyfikowane i działa. Poprawia się dopiero pod koniec pracy, na s. 142. Twierdzi, że w 1949 roku „na wyspie Tajwan proklamowano Republikę Chińską” (s. 61 i 65), choć Republikę Chińską proklamowano w 1911 roku w Chinach kontynentalnych, a w 1949 roku zaledwie czasowo przeniesiono ją na Tajwan, jak podówczas wierzono. Opis teatru i teatru tańca w Chinach kontynentalnych na s. 61-62 zawiera nieścisłości i zbyt duże uogólnienia nie biorące pod uwagę różnych uwarunkowań politycznych: brak periodyzacji, czy wyjaśnienia, że „opery modelowe” to wyłącznie czas „rewolucji kulturalnej”. Opisy wydarzeń politycznych na s. 66 zawierają liczne błędy.

Inne, drobne potknięcia merytoryczne to na przykład twierdzenie, że Chińczycy malowali pejzaże na „papierze ryżowym” (s. 45), czy nazwanie największej i najważniejszej instytucji muzealnej na Tajwanie, Narodowego Muzeum Pałacowego „Narodowym Centrum Pałacowym” (s. 120). Autorka twierdzi też, że kontenerowce przewożą „kilkusettonowe ładunki” (s. 34), choć obecnie ładunek dużego kontenerowca (10.000-19.000 TEU) to raczej kilkaset tysięcy ton!

W pracy drażnią liczne anglicyzmy i nietrafne tłumaczenia: „internet przedmiotów” zamiast „internet rzeczy” (s. 6), „magnituda” zamiast „siła” w kontekście trzęsienia ziemi (s. 16), „marina” zamiast „port” (s. 29), „resort natury” (s. 43), „departament” zamiast „wydział” w odniesieniu do struktury uniwersyteckiej (s. 56, 72), czy „apartament” zamiast „mieszkanie” (s. 80). Autorka w całej pracy błędnie zapisuje nazwę regionu Hongkong, pisząc „Hong Kong”, co jest pisownią angielską, a nie polską.

Trudny, czasami wręcz egzaltowany styl autorki powoduje, że niektóre fragmenty rozprawy są mało zrozumiałe. Jest to chyba najlepiej widoczne w pierwszym akapicie „Paragrafu 0. Wschód/Utrwalenia” w części pierwszej (s. 11), czy w kilku zdaniach przy końcu pracy:

Kłaczę dzięki deterytorializacji rozlewa się dalej, ale nie przestaje zawracać i reterytorializować się w nowych członach. Dające początek procesom deterytorializacji linie ujścia lub zatykające je segmenty

molowe, mogą sprawić, że ognisko władzy tymczasowo zhierarchizuje przestrzeń Mechanosfery. Równie prawdopodobne, że niewidoczny, zdecentralizowany aparat władzy będzie rezonował w kilku jej punktach jednocześnie, uykając konceptualizacji. (s. 139)

Opisane wyżej błędy i niedociągnięcia nie wpływają zasadniczo na pozytywny odbiór rozprawy mgr Gryszkiewicz. Jest to praca śmiała, oryginalna, twórcza i utrzymana na odpowiednim poziomie merytorycznym. Może stanowić cenne źródło wiedzy w języku polskim o kulturze tajwańskiej oraz o współczesnym teatrze tańca na wyspie. Takich publikacji w naszym kraju ukazało się do tej pory niewiele.

W związku z powyższym stwierdzam, że w mojej ocenie rozprawa pani mgr Anny Gryszkiewicz spełnia wymogi pracy doktorskiej, o których mowa w art. 187 ustawy *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*.

Marcin Jacoby