

Recenzja w przewodzie doktorskim mgr Małgorzaty Włoczkowskiej

Zleciennodawca recenzji

Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie, zlecenie podjęte zgodnie z decyzją Rady Doskonałości Naukowej na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (t.j. Dz.U. z 2017 roku poz.1789.), Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz. U. z 2018 r. poz. 261) w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz postępowaniu o nadanie tytułu profesora oraz art. 179 ust 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 r. poz.1669).

Do nadesłanego mi pisma Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej prof. dr hab. Pawła Łukaszewskiego sygnowanego datą 4 czerwca 2024 roku, informującego mnie o wyznaczeniu mojej osoby w skład komisji do przeprowadzenia przewodu mgr Małgorzaty Włoczkowskiej w charakterze recenzenta w **dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne**, została dołączona praca doktorska w formie dzieła artystycznego wraz z opisem. Osiągnięciem artystycznym będącym podstawą ubiegania się o nadanie stopnia doktora jest zamieszczony na płycie CD cykl prac choreograficznych ujętych w spektakl **Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego** zrealizowany ze studentami UMFC, który opisany został w pracy doktorskiej pt.: **Analiza technik tanecznych zastosowanych w spektaklu „Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego”**, napisanej w roku 2023 pod kierunkiem promotora - ad. dr hab. Zofii Rudnickiej.

Postępowanie jest przeprowadzane na wniosek doktorantki pisany w oparciu ustawę z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (t.j. Dz.U. z 2017 roku poz.1789.).

Ocena dzieła artystycznego

Jak już wspomniano osiągnięciem artystycznym będącym podstawą ubiegania się o nadanie stopnia doktora jest cykl prac choreograficznych ujętych w spektakl pt.: **Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego**, na który składają się następujące części: Cz. I. „Mała suita”, Cz. II. „Preludium taneczne”, Cz. III. „Dmuchałce - obrazek sceniczny”. Spektakl wykonali studenci UMFC: Agnieszka Cichocka, Aleksandra Dawidowska, Zofia Grażyńska, Maria Saliwińska, Justyna Stanów, Aleksandra Tucka, Karolina Zdieszewska, Jacek Foltyn, Krzysztof Łuczak. Materiał video zrealizował: Daniel Pustelnik. Muzyka: Witold Lutosławski. Choreografia: Małgorzata Włoczkowska.

Autorka choreografii podjęła tutaj próbę zinterpretowania kilku utworów Witolda Lutosławskiego, w których rozwija on swój charakterystyczny współczesny język dźwiękowy jednocześnie zwracając się w kierunku tradycji, czerpiąc garściami z bogactwa polskiego folkloru muzycznego. Taki zabieg kompozytorski stał się inspiracją dla podjęcia podobnego wyzwania w materii tanecznej. Doktorantka w swojej pracy pisemnej będącej opisem przedstawionego do oceny dzieła artystycznego w podrozdziale 1.2. zatytułowanym „Proces twórczy, inspiracje taneczne” stwierdza: *„Taniec to uporządkowane symbole ekspresji, które przybliżają nam idee fizyczne, a odczucia stają się namacalne i uchwytnie. Jednocześnie to dynamiczne obrazy, które wyróżniają się tym, że są formą sztuki o naturze ludzkich emocji.”* [M. Włoczkowska. *Analiza technik tanecznych...*, s.19]. Wcześniej w tym samym podrozdziale doktorantka wspomina także, że w jej opinii: *„Najciekawsze spektakle taneczne kierują się swoją własną estetyką, która pozwala rozszerzyć cel i motywację struktur tanecznych”* [M. Włoczkowska. *Analiza technik tanecznych...*, s.13]. I właśnie te elementy rzutują na całość widowiska i są obecne w całym jego przebiegu w różnych proporcjach i wariantach. Zauważalna jest tutaj konsekwentna próba stworzenia spektaklu opartego na wypracowanej charakterystycznej estetyce m.in. dzięki specyficznym elementom tańca ludowego i narodowego oraz śpiewu towarzyszącego zazwyczaj tańcom ludowym, w połączeniu z elementami tańca klasycznego i współczesnego (głównie w cz. II.

„Preludium taneczne”) w połączeniu z dużą dbałością o warstwę wizualną uwzględniającą takie elementy jak: specyficzne kostiumy, fryzury i dodatki (kwiaty we włosach), rekwizyty (biała chusteczka, dwa bukiety kwiatów) - które w ujęciu autorki mają znacznie głębsze znaczenie niż tylko estetyczne, albowiem posiadają głęboko zakorzenioną w kulturze ludowej symbolikę. Do tego dochodzą symboliczne gesty, elementy scenek rodzajowych (i nazwijmy to drobnymi interakcjami, działaniami i sytuacjami scenicznymi naznaczonymi specyficzną symboliką, którą odnaleźć można w ceremoniach i obrzędach tak mocno związanym z życiem ludzkim zintegrowanym z rytmem przyrody. Scenki te stanowią ważny element spektaklu uwidaczniając naturę ludzką w sytuacjach codziennych i relacjach międzyludzkich w małych społecznościach. Warto zaznaczyć, że takie fabularyzowane elementy działań scenicznych w bardziej rozbudowanej formie często mają miejsce w czasie prezentacji repertuaru tanecznego zespołów ludowych. W przypadku przedstawionej do oceny pracy są one tutaj bardzo metaforyczne, minimalistyczne, wplecione w przebieg choreografii tanecznej, czasem mniej lub bardziej czytelne, dotyczą często relacji między dziewczętami i młodzieńcami. Widzimy je w ustawieniach przestrzennych, fragmentach duetów oraz w samym materiale ruchowym, zarówno tym inspirowanych ludowością jak i tym, który czerpie z techniki i estetyki tańca współczesnego. Parafrazując słowa doktorantki można stwierdzić, że dynamika skonstruowanych przez nią obrazów scenicznych wynika z ujętych symbolicznie ludzkich emocji ukazanych dzięki fizyczności tańca. W zasadzie wszystkie fragmenty choreografii (omawiane poniżej) posiadają ten walor. Oczywiście autorka stara się zróżnicować nieco poszczególne części choreograficzne zmieniając proporcję elementów z których składa się jej wybrany na potrzebę tego spektaklu język ruchowy (widać wyraźnie zmianę estetyki i proporcji między elementami tańca ludowego i współczesnego - np. w II części).

Dużą rolę w choreografii poszczególnych części spektaklu przedstawionego do oceny odgrywa symbolika gestów. Autorka tłumaczy: „Wykorzystanie gestu pomoże w znalezieniu sposobu na poruszanie się, spoglądanie, dotykanie. Tym sposobem otrzymujemy taniec, który krąży i porusza się w przestrzeni. Głównym zadaniem choreografa jest bowiem znalezienie struktur i schematów organizujących ruch.” [M. Włoczkowska w podrozdziale 1.2. „Proces twórczy, inspiracje taneczne” w pracy *Analiza technik tanecznych...*, s. 18]. Efekty tego typu myślenia koncepcyjnego i procesu twórczego widać w opisanych poniżej częściach spektaklu. Zaproponowane w nim struktury taneczne są bardzo syntetyczne, czytelne, klarowne, przejrzyste - można by nawet stwierdzić, że to zsyntetyzowanie mimo swej wewnętrznej złożoności przybiera dość prostą w wyrazie, rysunkach przestrzennych oraz kształtowaniu materiały ruchowego formę sceniczną.

Autorka choreografii w swoich nawiązaniach i zapożyczeniach z folkloru tanecznego podąża za materiałem muzycznym i, co za tym idzie, również za wyborem kompozytora. Znajdziemy tutaj nawiązania głównie do kultury ludowej Rzeszowszczyzny i Śląska oraz nawiązania do tańców narodowych, są to m.in. układ trójkowy tancerzy z tańców śląskich, II podnoszenie oberkowe, przeskoki oberkowe, krok z obłoczkiem, hołubce, okroczaiki, kroki polki, podnoszenie na biodro. Doktorantka zdecydowała się także na włączenie do choreografii spektaklu oryginalnej wersji tańca Lasowiak z Rzeszowszczyzny. W spektaklu ***Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego*** obecne są także wybrane elementy tańca współczesnego: ruch swingowy, floorwork, contraction, jak również elementy tańca klasycznego m.in.: chainees, pirouetty z IV i V pozycji, skok grand jete, en tour l'air, pirouetty attitude, poza attitude, passé developpe, grand rond de jambe en l'air.

Dla autorki choreografii bardzo istotną rolę odgrywa również warstwa wizualna spektaklu w tym kostiumy i rekwizyty. W tym obszarze nawiązano głównie do kultury ludowej, włączając w to głęboko zakorzenione odniesienie symboliczne. W części pierwszej spektaklu kostium nawiązuje do tradycyjnego stroju z okolic Łańcuta, a tancerki mają we włosy wpięte kwiaty (jak przystało na panny). W części trzeciej kostium nawiązuje do stroju tradycyjnego z regionu Śląska z okolic Raciborza. Część druga kontrastuje z całością spektaklu zarówno warstwą muzyczną i ruchową (proporcje między elementami tańca klasycznego, ludowego i współczesnego) zdecydowanie przesuwają się w stronę tańca współczesnego). W tej części kostium jest zdecydowanie skromniejszy, minimalistyczny - wykonawcy tańczą bosy, ubrani są w czarne koszulki, tancerka ma na sobie granatową spódnicę (i kwiaty we włosach co nawiązuje do ludowości), a tancerze czarne spodnie.

Spektakl ***Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego***
Cz. I. „Mała suita” Witolda Lutosławskiego
(części: Fajarka, Hurra Polka, Piosenka, Taniec)

Fujarka

Wykonawcy: dwóch tancerzy i siedem tancerek (w tym jedna jest jednocześnie wokalistką i śpiewa „Cebula staniała”).

Tancerki wchodzi na scenę kolejno przeskokiem oberkowym. W choreografii tańca wyraźnie widać dbałość choreografa o korelację z warstwą muzyczną. W reprzyzie utworu (gdy słyszymy powrót melodii rozpoczynającej dzieło) ma miejsce powrót do materiału ruchowego z początku kompozycji tanecznej. W części B zmiana charakteru muzyki zaznaczona zostaje zmianą obsady (mężczyźni) oraz zmianą kroku tanecznego i dynamiki ruchu. W frazach lirycznych zastosowano nawiązanie do materiału ruchowego z początkowej części choreografii. Tancerki kończą siadając w kole na środku sceny - jest to jednocześnie początkowe ustawienie w następnej części suity Lutosławskiego.

Hurra Polka

Tą szybką, dynamiczną część „Małej suity” autorka choreografii zaczyna bardzo spokojnie - od siedzenia w kole, drobnych gestów i pewnego rodzaju scenki rodzajowej w wykonaniu czekających, rozglądających się i nasłuchujących podekscytowanych siedmiu tancerek. W tej części po raz pierwszy pojawia się plotka, która będzie obecna także później w przebiegu spektaklu. Jest ona tutaj ciekawie zastosowana i pozostaje w korelacji z napięciem energetycznym warstwy muzycznej (np. podkreśla crescendo muzyczne - wtedy plotka jest przekazywana „z ucha na ucho” kolejnej tancerki i potęguje narastające napięcie przed kulminacyjną częścią utworu). W kulminacji tutti - wszystkie tancerki tańczą unisono w kierunku widza. Całość kończy się znowu scenką rodzajową - tancerki wybiegają zostawiając jedną osamotnioną. Później ktoś po nią wróci i udzieli krótkiej reprimendy grożąc palcem i wyprowadzi ze sceny.

Całość choreografii „Hurra Polki” interpretuje przebieg energetyczny utworu - zarówno wątek fabularny (plotka) jak kroki taneczne i ustawienia przestrzenne obrazują go i są z nim w doskonałej synchronizacji.

Piosenka (na nagraniu video mylnie pojawia się napis „Taniec”)

To melancholijna część wolna „Małej suity” W. Lutosławskiego - rozpoczyna ją solowe wejście dziewczyny z gałązkami zebranych w bukiet. Dziewczyna układa gałązki w bukiet, po czym kładzie je na ziemię i zaczyna tańczyć liryczne spokojne solo. W miarę zwiększana obsady wykonawczej przez kompozytora (co skutkuje zwiększeniem bogactwa brzmienia a wraz z nim energetyki i dynamiki utworu) także partia tancerki ulega rozwojowi i wzbogaceniu o nowe kroki taneczne. Pojawiają się elementy skoczne (hołubce), ale wykonywane bardzo spokojnie, miękko, legato zgodnie z charakterem muzyki. Pojawiają się także coraz szerzej i zamasyście wykonywane ruchy rąk oraz obszerne kroki (zaczepnięte z tańca ludowego).

Na koniec tej części następuje nagłe wyciszenia na długich dźwiękach granych przez orkiestrę w czasie których tancerka uspakaja swoją partię solowego tańca, prowadząc te dźwięki delikatnym zamykającym ruchem rąk i powraca do miejsca, w którym pozostawiła wiązaną gałązek. Podnosi je i kładzie na prawym przedramieniu odchodząc w ciszy.

Taniec

Część A. Ta dynamiczna część rozpoczyna się w kole ustawionym na środku sceny. Sześć tancerek i dwóch tancerzy ustawionych w kole wykonuje chasse po kole z specyficznym klaskaniem (co zaczepnięto z tańca ludowego Lasowiaka). Po czym następuje ustawienie w 4 pary, a następnie w 2 rzędy. Dominują tu elementy takie jak: chasse, skoki (podskoki) i obroty. W parach mieszanych autorka wykorzystuje podniesienia. W części B - słyszymy frazę liryczną - wszyscy tancerze wykonują ją ruchem w unisonie. Frazę tą rozpoczyna dwukrotnie powtórzony (wykonywany dostawnie lub z przeniesieniem ciężaru ciała do przodu i do tyłu) długi charakterystyczny krok zaczepnięty z tańca ludowego.

Kiedy w partii orkiestry pojawia się solo instrumentalne oparte na melodii wcześniejszej lirycznej frazy muzycznej, wówczas na scenę wchodzi siódma tancerka z białą chusteczką w ręce. Solistka wykonuje delikatnie i skromnie zakomponowaną partię solo. Tancerze stoją ustawienie w „V”. Solistka przechodzi pomiędzy pozostałymi wykonawcami i podchodzi do wybranego tancerza. Po wykonaniu z nim wspólnie kilku zaledwie kroków opuszcza go i wraca na środek sceny. Powraca znana już liryczna fraza tym razem w instrumentacji tutti - zatem wszyscy tancerze (łącznie z solistką) wykonują tę frazę unisono (materiał ruchowy taki jak na początku części B). Po chwili następuje wyciszenie warstwy muzycznej (łącznika) w czasie którego solistka przekazuje białą chusteczkę innej dziewczynie, a sama wybiera sobie partnera, z którym wykonuje figurę taneczną (podnoszenie) i odchodzi kontynuując taniec sama. Następuje szybkie przegrupowanie -

ustawienie wszystkich w kole.

Powraca część A, w której wszyscy wykonawcy (teraz 9 osób) tańczą chasę po kole i klaszczą. Choreografia nawiązuje do materiału ruchowego z części A, ale stopniowo się zmienia - tancerze porywają i wyprowadzają kolejne tancerki ze sceny, która powoli pustoszeje, zostaje jedna dziewczyna, rozgląda się, macha do grupy poza sceną, waha się i wybiega. Jeszcze tylko jedno ostatnie wejście - wbiega dziewczyna (inna) z białą chusteczką, unosi ją do góry i opuszcza na środek sceny, po czym wychodzi energicznie już bez niej (chyba chusteczka nie będzie jej już potrzebna do szukania partnera, więc zostawia ją dla widzów).

W choreografii całej „Małej suity” widać wyraźnie dużą zgodność z budową formalną utworu przejawiającą się zarówno w rysunku przestrzennym, obsadzie wykonawczej, jak i doborze materiału ruchowego (kroków i figur tanecznych).

Cz. II. Preludium taneczne

Choreografia tej części została opracowana do utworu Witolda Lutosławskiego pt. „Preludia taneczne”, który składa się z cyklu pięciu tańców ludowych. Sam kompozytor stwierdza, że jest to kompozycja zamykająca jeden z jego etapów twórczości, w którym często, poszukując inspiracji sięgał do polskiego folkloru. W utworze tym motywy ludowe są już mniej słyszalne, a współczesny aspekt języka kompozytorskiego Witolda Lutosławskiego wychodzi na plan pierwszy. Autorka choreografii uwzględniła ten fakt w swojej interpretacji ruchowej.

1. Allegro molto

W tej części cyklu utworów następuje zawiązanie akcji i prezentacja kolejnych wykonawców. Najpierw na scenie oczom widza ukazuje się stojący tancerz, który patrzy na tańczącą solo dziewczynę. Po chwili ona wychodzi a taniec solo kontynuowany jest przez kolejnego wykonawcę - drugiego tancerza. Tancerka powraca na scenę i następuje fragment wspólnego tańca w trójkowym ustawieniu. Na koniec wykonawcy rozbierają się w trzy różne strony i zatrzymują tyłem do środka sceny. Jest to ustawienie rozpoczynające kolejną część.

2. Andantino

Taniec rozpoczyna tancerka, a jeden z tancerzy wykonuje charakterystyczny ruch symbolizujący plotkę. Ruch ten przejmują kolejno tancerka i drugi tancerz. Ruch ten staje się motywem przewodnim i pojawia się zarówno w partii akompaniamentu (statycznie - kiedy tancerz stoi i wykonuje jedynie ten ruch-gest jedną dłonią) jak i w partii solisty (motorycznie - kiedy wkomponowany jest w dłuższą frazę taneczną). Determinuje ona zarówno kompozycje przestrzenną jak i materiał ruchowy. Na przykład wykorzystane są ciężkie duże kroki w plié gdy para „z oporem” przemieszcza się po przekątnej sceny - sprawia to wrażenie mozołu, wysiłku, przeciągania - jednym słowem zmagania się z jakimś problemem (prawdopodobnie wynikającym z wszechobecnej plotki). Materiał ruchowy zawiera m.in. podniesienia tancerki (jedno w ustawieniu trzech osób, a drugie w parze rozwinięte w ciekawą sekwencję ruchową z przekazywaniem sobie uniesionej partnerki). Ta sekwencja stanowi niejako kulminację wątku fabularnego wydarzeń scenicznych - i jednocześnie stanowi przełom w kompozycji choreograficznej. Towarzyszy jej narastające napięcie w warstwie muzycznej prowadzące do kulminacji. Kolejna część to klika fraz w duecie w kontrze do trzeciego wykonawcy we wszystkich możliwych konfiguracjach, a następnie dochodzi do wyciszenia i spotkania trzech wykonawców oraz ich rozejścia w trzy różne strony (stają tyłem do środka sceny nawiązując kłamrą do ustawienia początkowego). Pojawia się ruch symbolizujący plotkę, która triumfuje przy towarzyszeniu zamierającej, wyciszanej frazy muzycznej.

3. Allegro giocoso

Na scenie zostało dwóch tancerzy stojących twarzą do widowni. Ta bardzo krótka część cyklu opracowana jest na obsadę męską. Materiał ruchowy wykorzystujący elementy tańca ludowego zakomponowany jest w unisonie, tańca współczesnego we współpracy z partnerem. Pod koniec na scenie pojawia się tancerka (wchodząc obrotami przemieszcza się w poprzek sceny) i zatrzymuje w ustawieniu do kolejnej części choreografii.

4. Andante

Po drugim fragmencie dramatycznego w swym wyrazie solo tancerki (z wykorzystaniem m.in. floorwork) na scenę wchodzi dwaj tancerze. Idą do tyłu od strony lewej kulisy do środka sceny. Konstrukcja choreograficzna nawiązuje do materiału ruchowego z części drugiej cyklu „Preludium tanecznego” (Andantino) - tancerze wykonują podnoszenie w grupie trzech osób -

podnoszą tancerkę za ramiona do góry (jest to powtórzenie ustawienia, ale teraz jest ono wydłużone w czasie i tancerka jest przenoszona w kierunku przodu sceny, a następnie do tyłu sceny tyłem do widza). To podnoszenie jest nowym pomysłem na ucieleśnienie kulminacyjnego momentu kompozycji ruchowej tym razem w kontraście do wyciszonej dynamiki warstwy muzycznej co podkreśla emocje i wzmacnia dramatyzm sytuacji scenicznej.

5. Allegro molto

Utwór ten ma żywy charakter - w muzyce pojawiają się wyraźne akcenty wyrazowe - tancerze zaznaczają je w specyficzny, czytelny sposób krokami. Całość ma charakter dość zwawy, motoryczny, z wyraźnie słyszalnym szybkim pulsem. Autorka choreografii pokreśliła ten charakter krokami nawiązującymi do oberka wykonywanymi w przód oraz w obrocie. W dalszej części pojawiają się fragmenty partnerowania i podnoszeń, a także dynamiczna, popisowa fraza ruchowa solowo wykonana przez jednego z tancerzy. Na zakończenie muzyka wyraźnie przyspiesza - tancerze łapią się za ręce tworząc koło, które coraz szybciej wiruje, aż w końcu rozsypuje się, a tancerze upadają na podłogę. Tak spektakularnie kończy się cykl „Preludium tanecznych”.

Cz. III. Dmuchańce - obrazek sceniczny

Warto zaznaczyć, że ta kompozycja muzyczna uważana była za zaginioną. Przetrwiała w rękopisie w zbiorach prywatnych Witolda Zapały, który przekazał ją doktorantce Małgorzacie Włoczkowskiej. Stwierdza ona, że Witold Lutosławski skomponował ją na potrzeby Centralnego Ośrodka Szkolenia Instruktorów Artystycznych w Skolimowie, gdzie miała miejsce jej prapremiera w choreografii Marii Gwardys.

Utwór I

Na scenę wchodzi wykonując sekwencję kroków pierwsza tancerka z bukietem białych drobnych kwiatów - tytułowych dmuchańców. Za nią kolejna, i kolejna (w sumie siedem) przekazując sobie wiązankę dmuchańców. Wszystkie wykonują tę samą sekwencję kroków, którą wykonywała pierwsza tancerka. Ostatnia z nich niesie bukiet w kierunku widza i kładzie go na proscenium. W międzyczasie z tyłu sceny pojawiają się dwaj tancerze. Kiedy tancerka wycofuje się w głąb sceny dwaj tancerze mijając ją po obu stronach przemieszczają się w kierunku proscenium - wykonują popisową sekwencję kroków i odwracają się w stronę tancerek ustawionych w rzędzie. W tym momencie w warstwie dźwiękowej pojawia się nowy materiał muzyczny zaczerpnięty ze śląskiego tańca „Koziorajka”. Jest to impulsem dla tancerek, które zaczynają śpiewać „Piekło dziewczę, piekło placki, posypało piernikiem.....”. Po chwili wszyscy ruszają bazując na krokach zaczerpniętych z tańca „Koziorajka” - są one ciekawie rozplanowane w ustawieniu i rysunkach przestrzennych. Dużym wyzwaniem, a jednocześnie inspiracją jest tu obsada wykonawcza - dwóch tancerzy i siedem tancerek. Wykonawcy formują korowód prowadzony przez dwie pary mieszane za którymi podąża pojedynczo gęsiego pięć tancerek. Po kolejnych sekwencjach tańca po kole tancerze zmieniają partnerski. Kolejny fragment muzyczny opracowany jest w ustawieniu na trójki (często spotykane ustawienie w tańcach śląskich). Trzy trójki ustawione względem siebie w literę „V” poruszają się synchronicznie - choreografia nawiązuje do tańca „Grozik”. Kolejna fraza muzyczna powoduje zmianę ustawienia - teraz trójki stoją po przekątnej (kroki nawiązują do „Trojaka” w połączeniu z charakterystycznym gestem z tańca „Grozik”). Tancerka podbiega do przodu sceny i podnosi bukiet pozostawionych tam kwiatów (dmuchańców), przekazuje je jednemu z tancerzy (który z tym bukietem będzie szukał sobie partnerki). Żadna z pozostałych panien nie chce wybrać adoratora z bukietem kwiatów toteż tancerz po sekwencji ruchowej w której podchodził kolejno do wszystkich dziewczyn ustawionych w rzędzie postanawia odłożyć kwiaty na ich miejsce na proscenium i kontynuuje taniec w ustawieniu w trójkach. Tym razem trójki ustawione są w drugiej przekątnej. Powtórzona zostaje sekwencja kroków nawiązująca do „Trojaka” i „Grozika”. I tak nagle, niepostrzeżenie następuje koniec tej części obrazka scenicznego.

Utwór II

Warstwę muzyczną stanowi „Piosenka” z „Małej suity” Lutosławskiego - ale tym razem jest ona opracowana na parę tancerzy w postaci subtelnego, lirycznego, wręcz romantycznego duetu w wykonaniu kobiety i mężczyzny. Para siedzi na środku sceny tyłem do siebie (opierając się plecami). Przy pierwszych dźwiękach muzyki tancerze prowadzą ruch rękami. Powoli wstają i zaczynają tańczyć w parze bardzo delikatny, liryczny taniec wykorzystując kroki, ustawienia i figury zaczerpnięte z tańców ludowych, ale zakomponowanych w nowoczesny sposób. Gdy muzyka zaczyna sukcesywnie i nieprzerwanie narastać tancerze w kontraście do muzyki

uspakajają ruch, zatrzymują się tyłem do siebie opierając się o siebie plecami (jakby wtulali się w siebie na wzajem). To statyczne ustawienie stanowi pewnego rodzaju kontrę, a jednocześnie współgra z narastającym nieprzerwanie narastającym crescendo w muzyce. I wreszcie w punkcie kulminacyjnym partner podnosi partnerkę i przytrzymuje ją dłuższy czas wysoko nad ziemią. Następuje dynamiczna fraza ruchowa i kolejne podniesienie ze skokiem, fraza ruchowa powoli wytraca swoją energię zgodnie z diminuendem muzyki. Tancerze siadają na ziemi plecami do siebie - zamykając kompozycję ruchową klamrą w ustawieniu początkowym.

Utwór III

Ta część rozpoczyna się wejściem na scenę sześciu tancerek. Tancerki ustawione w szeregu wykonują m. in. podskoki, obroty pod ręką partnerki, figurę „tańcucha” - wszystko to w radosnym nastroju korespondującym z charakterem warstwy muzycznej. W głębi sceny pojawiają się dwaj tancerze z tancerką wchodząc grupą, rozglądając się i obserwując 6 tancerek tańczących już na scenie, które po chwili rozbiegają się na dwa rzędy ustawione po bokach sceny. W muzyce pojawia się nowy temat muzyczny, który wykonywany jest (unisono równolegle) przez dwóch tancerzy po przekątnej sceny. Tancerze porywają do tańca dwie partnerki i wykonują z nimi „młynki” z naprzemiennymi pochyleniem do podłogi w tym czasie pozostałe tancerki formują szereg z tyłu sceny. Po „młynkach” wszyscy unisono wykonują kombinację kroków, po czym tancerki ustawione z tyłu sceny biegną po łuku na przód sceny i podnoszą bukiet dmuchawców. Tancerki podają sobie kolejno bukiet do momentu gdy szósta tancerka chwyta go, unosi i wybiega ze sceny w prawą tylną kulisę. Wszyscy wykonawcy grupą goniąc bukiet dmuchawców i tancerkę wybiegają ze sceny.

Podsumowanie oceny dzieła

W przedstawionej do ceny pracy choreograficznej widać bardzo dużą muzykalność autorki oraz kreatywność w sposobie łączenia środków wyrazu z pograniczna ruchu scenicznego i tańca. Praca jest tym ciekawsza, że estetyka ruchu i muzyki pozostają wobec siebie w bardzo dużej symbiozie. Trzeba tutaj zaznaczyć, że muzyka W. Lutosławskiego wydaje się prosta i „wpadająca w ucho” ze względu na zastosowanie przepięknych charakterystycznych łatwych w odbiorze melodii ludowych, ale jej wewnętrzna struktura zastosowana w poszczególnych płaszczyznach dzieła jest bardzo skomplikowana jednocześnie minimalistyczna/syntetyczna i bardzo złożona. Jest ona opracowana wręcz z matematyczną precyzją. Podobnie warstwa choreograficzna - poprzez zastosowanie elementów tańca ludowego (zarówno kroków, figur, podnoszeń jak i elementów strojów i typowych rekwizytów) oraz elementów nawiązujących do scenek rodzajowych - może się wydawać prosta i czasami naiwna, ale sposób łączenia elementów kroków z różnych rodzajów tańca (ludowego, klasycznego i współczesnego) wymaga bardzo głębokiej i syntetycznej, zdyscyplinowanej pracy twórczej. Zastosowanie jednocześnie tradycyjnych i nowoczesnych środków wyrazu oraz nowoczesnych środków kompozycji choreograficznej w połączeniu z próbą ucieleśnienia i sparafrazowania emocji i relacji międzyludzkich wymaga złożonego procesu twórczego. Wykazująca się dojrzałością twórczą i świadoma złożoności tego procesu doktorantka tak go opisuje: *„Choreograf to pośrednik w odbiorze spektaklu, który pokazuje widzowi sposób patrzenia na taniec, komentując go za pomocą techniki tanecznej. Bywa, że choreograf podważa oczekiwania publiczności, pobudzając ją do analizy tego, co widzi. Aby osiągnąć te cele najważniejsza jest samodyscyplina oraz szukanie rozwiązań w sposobie połączenia sztuk w jednym spektaklu.”* [M. Włoczkowska, w podrzdziale 1.2. „Proces twórczy, inspiracje taneczne” w pracy *Analiza technik tanecznych...*, s.14].

Przedstawione do recenzji dzieło artystyczne oceniam pozytywnie.

Ocena opisu dzieła

Pracy doktorska pt.: ***Analiza technika tanecznych zastosowanych w spektaklu ,Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego’***, została napisana w roku 2023 pod kierunkiem promotora - ad. dr hab. Zofii Rudnickiej. Praca ta zawiera trzy rozdziały, wstęp, bibliografię, spis fotografii, spis tabel i Summary in English - niestety brak wniosków/konkluzji w języku polskim.

Doktorantka w niektórych fragmentach pracy stosuje subiektywny opis przebiegu pracy nad choreografią w innych podejmuje próby dokonania analizy i stosowania obiektywnego opisu

analizowanego materiału. Autorka podjęła się opisu swoich inspiracji, koncepcji dzieła, jego przesłania oraz procesu twórczego. Stawia także tezę, którą realizuje w postaci dzieła artystycznego. Stwierdza: „Eksploracja między etyką a estetyką powinna być zawarta w przedstawieniu. Taka teza przyświecała mi w twórczości choreograficznej” [M. Włoczkowska. *Analiza technik tanecznych...* s.9]. W treści pracy autorka porusza kluczowe i bardzo interesujące zagadnienia, choć nie zawsze je podsumowuje. Szkoda, że nie opracowała swoich przemyśleń w formie wniosków czy wskazówek. W kolejnych podziałach omawiane są następujące zagadnienia:

- Przesłanie dzieła artystycznego,
- Proces twórczy, inspiracje taneczne,
- Opis koncepcji dzieła,
- Analiza choreograficzna,
- Analiza warstwy wizualnej,
- Krótka historia powstania dzieła muzycznego „Dmuchawce obrazek sceniczny”,
- Analiza warstwy muzycznej,
- Kształtowanie ruchu i obrazu choreograficznego na podstawie dobranych tańców śląskich w muzyce klasycznej,
- Folklorystyczne tematy muzyczne brzmiące w kompozycjach Witolda Lutosławskiego w latach 1945-1954,
- Analiza muzyczna utworów Witolda Lutosławskiego wykorzystanych w spektaklu.

Doktorantka dokonuje również opisu wszystkich trzech części spektaklu pt.: ***Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego***: Cz. I. „Mała suita”, Cz. II. „Preludium taneczne”, Cz. III. „Dmuchawce - obrazek sceniczny”.

Uzasadniając wybór obszaru swoich działań twórczych autorka tłumaczy: „Łączenie różnych gatunków tańca, w tym tańców regionalnych, może obudzić wrażliwość, która swoje korzenie ma w sposobie postrzegania tańca jako sztuki. Wydobywanie ekspresji w tańcu zostaje osiągnięte poprzez użycie wielu kanałów komunikacyjnych. Będą to nie tylko muzyka i ruch, ale również proces artystyczno-techniczny, potocznie nazywany reżyserią światła. Pojawienie się słowa w tańcu podkreśla znaczenie ruchu lub je neguje. Muzyka natomiast wprowadza ekspresję. Sugestywne używanie muzyki pozwala stworzyć zamierzony nastrój. Mówiąc najprościej, współistnienie tańca z muzyką jest elementem podkreślającym emocje.” [M. Włoczkowska. *Analiza technik tanecznych...* s.12]. Analiza przedstawionego do oceny dzieła potwierdza, że doktorantka w sposób bardzo świadomy i sugestywny uwzględnia w swej pracy artystycznej warstwę muzyczną. Wykorzystuje ją tutaj jako bardzo istotny element wyrazowy (uwzględnia najczęściej formę oraz dynamikę utworu i przebieg jego procesu energetycznego) budując w ten sposób dodatkowe wzmacniające napięcie między warstwą ruchową i dźwiękową (najczęściej są one zgodne, ale czasem w spektakularny sposób wykorzystuje także ich kontrast kreując wrażenie „ciszy przed burzą”). Te zabiegi interakcji z warstwą muzyczną pozwalają na uzyskanie mocniejszego wyrazu emocjonalnego jej dzieła choreograficznego.

Mimo, iż w pracy pisemnej poruszono wszystkie istotne zagadnienia i przeprowadzono analizę materiału dzieła pod kątem muzycznym, wizualnym, szeroko pojętych nawiązań do ludowości, materiału ruchowego tańców ludowych - to jednak czytając ten opis ma się wrażenie niedosytu. Być może dzieje się tak z powodu braku syntezy całości i wspomnianego już podsumowania całości pracy w języku polskim i pogłębionych wniosków płynących z tak szeroko zakrojonej pracy jaką jest praca nad choreografią spektaklu. A może wynika to z faktu, że praca pisemna jest dość skromna, a jej część analityczna jest zdecydowanie obszerniejsza niż jej część syntetyczna.

W opisie autorka nie uniknęła kilku błędów zarówno literowych jak i rzeczowych:

- na stronie 5 jest „Zbigniew Herbart” powinno być „Zbigniew Herbert”
- na stronie 5 brak przypisu do cytatu
- na stronie 7 w przypisie nr 2 jest „System nazywany jest metodą Dalcroze’a lub eurytmią” powinno być „lub rytmiką”, gdyż eurytmia jest całkowicie odmiennym systemem stworzonym i rozwijanym na początku XX wieku przez Rudolfa Steinera.
- na stronie 10 jest „tańczy” powinno być „tańczyć”
- na stronie 18 jest „znalezieni” powinno być „znalezieniu”
- na stronie 18 w przypisie nr 18 jest „nieustannym zmianą” powinno być „nieustannym zmianom”

- na stronie 20 jest „do artykułu Jana Rysem” powinny być „do artykułu Jana Ritsem”
- na stronie 23 jest „oparta jest tańcu ludowym” powinno być „oparta jest na tańcu ludowym”
- na stronie 27 jest „nogach maja” powinno być „nogach mają”
- podobnie na stronie 30 jest „Nie maja” powinno być „Nie mają”
- na stronie 32 jest „system harmoniczny oparty na akordach 12-tonowych” powinno być „system harmoniczny oparty na skali 12-tonowej”
- na stronie 34 jest „Dyrygował Benjamin Brittena” powinno być „Dyrygował Benjamin Britten”
- na stronie 42 jest „Kozierajka” powinno być „Koziorajka”
- Zauważalne są także nieścisłości w tłumaczeniu na język angielski części Summary in English - np. odnośnie nazwy własnych - raz pojawia się „Upper Silesia”, a w innym miejscu „Górny Śląsk”, co może być mylące dla anglojęzycznego czytelnika. Problem tłumaczenia widać też w przypadku nazwy potocznej tańca pt.: „Piekiła placki” przetłumaczonego jedynie połowicznie i niefortunnie jako „Piekiła pies” (s.50).

Są to zazwyczaj drobne błędy literowe lub tłumaczeniowe, które jednak w danym kontekście są dość znaczące.

Konkluzja

Zaproponowane do oceny dzieło, które stanowi cykl prac choreograficznych ujętych w spektakl ***Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego*** zrealizowany ze studentami UMFC, w moim przekonaniu nosi znamiona oryginalnej pracy artystycznej i jest udaną próbą poszukiwania pomostu pomiędzy sztuką ludową i sztuką współczesną korespondującą z językiem muzycznych Witolda Lutosławskiego w wybranych do opracowywania choreograficznego utworach muzycznych. Autorka konstruuje swój język ruchowy z elementów tańca ludowego, klasycznego, współczesnego oraz tradycyjnej symboliki poprzez parafrazowanie i spajanie tych różnorodnych elementów stosując w tym procesie współczesne narzędzia choreograficzne. Przedstawione dzieło artystyczne stanowi oryginalne rozwiązanie postawionego sobie złożenia (wskazanej przez doktorantkę zacytowanej wcześniej tezy) w twórczości choreograficznej. Potwierdza ono wysoki stopień umiejętności oraz świadczy o dojrzałości twórczej i umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej. Natomiast przedstawiony do oceny opis dzieła pt.: ***Analiza technik tanecznych zastosowanych w spektaklu „Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego”***, pomimo różnych uwag krytycznych, spełnia najważniejszą funkcję jaką powinien pełnić - objaśnia on dzieło, jego genezę, inspiracje twórcze oraz dostarcza istotnych informacji (np. przybliżając symbolikę zastosowanych rekwizytów), które pomagają w pełniejszym zrozumieniu i odbiorze przedstawionego autorskiego dzieła.

Przedstawione mi dokonanie doktorantki w postaci dzieła artystycznego wraz z jego opisem oceniam pozytywnie. Pani mgr Małgorzata Włoszkowska spełnia stawiane wymagania, jej pracę przyjmuję i przekazuję do dalszego procedowania.



dr hab. Barbara Dutkiewicz, prof. AM