

Łódź dn. 20.01.24

dr hab. Jacek Owczarek , prof. AM

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
dziedzina sztuki, dyscyplina sztuki muzyczne, specjalność taniec

Zleceniodawca recenzji

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

pismo z dn 11.10.2023r w/s recenzji pracy doktorskiej Pani mgr Izadory Weiss pt.
„Komponenty gatunku teatr tańca na podstawie spektaklu *Antygona* do muzyki Jana Sebastiana Bacha, Krzysztofa Pendereckiego i Hildur Ingvaldardóttir Guðnadóttir”

Praca doktorska mgr Izadory Weiss składa się z dzieła artystycznego, zarejestrowanego na nośniku elektronicznym oraz pracy pisemnej, zawierającej 3 rozdziały. Pierwsze dwa mają charakter ogólny, zaś rozdział trzeci, bardziej szczegółowy dotyczy –dzieła artystycznego przedstawionego jako spektakl teatru tańca, inspirowany tekstem tragedii antycznej *Antygona* Sofoklesa.

Tytuł, a także tytuły podrozdziałów w pracy pisemnej Pani Izadory Weiss należy raczej traktować jako deklaracje, czego w zamierzeniu autorki miały one dotyczyć. Niestety, treść z owymi deklarowanymi zamierzeniami znacząco się rozmija.

Jednym z problemów w tekście pracy jest specyficzna maniera, wynikająca z tego, że autorka postanowiła pisać o istotnych zdarzeniach w swojej twórczości niejako przy okazji tematu głównego. Przedstawiony jako praca doktorska tekst to niestety w większości niespójna i luźna impresja, a informacje, którymi autorka dzieli się z czytelnikiem szczególnie w pierwszych dwóch rozdziałach, z *Antygoną* jako dziełem choreograficznym czy też procesem twórczym, a nawet wbrew tytułowi z komponentami gatunku teatru tańca nie mają nic wspólnego.

Oto przykład owej manieri. Na stronie 44, podczas omawiania muzyki do spektaklu, Pani Weiss pisze: „Trzecim kompozytorem jest wybitny polski artysta Krzysztof Penderecki, którego muzyka towarzyszy mi w mojej drodze artystycznej od 1996 roku w którym to poznałam mistrza, ponieważ miał miejsce mój debiut choreograficzny do jego I Koncertu skrzypcowego. To po tym spektaklu Mistrz powiedział do mnie po premierze „nie

J. Ony

wiedziałem, że skomponowałem balet”. Zawsze będę wspominać to ważne dla mnie zdanie. Po obejrzeniu tego spektaklu drugi mój Mistrz Jiří Kylián zaprosił mnie, bym odbyła staż choreograficzny w jego Nederlands Dans Theater. To dzięki muzyce Krzysztofa Pendereckiego moja „wyjątkowa muzykalność”, jak to określił Jiří Kylián, została dostrzeżona.”

Nie dowiemy się od autorki, dlaczego Krzysztof Penderecki jest dla autorki Mistrzem (zwracam uwagę na użycie wielkiej litery). Dowiemy się za to, że drugi Mistrz Jiří Kylián kiedyś powiedział, że autorka cechuje się wyjątkową muzykalnością. Dlaczego autorka wspomina owo zdanie, które wypowiedział Penderecki? Dlaczego w tym miejscu i jaki miało ono wpływ na kształt spektaklu, będącego zasadniczą częścią pracy doktorskiej? Czy mamy uznać, że skorzystanie w tańcu z muzyki w zamierzeniu kompozytora niekoniecznie tanecznej jest już wydarzeniem tak wyjątkowym?

Gdyby do pracy na prawach aneksu dołączony był życiorys artystyczny, nawet najbardziej szczegółowy i rozbudowany o tego typu fragmenty anegdotyczne, sytuacja byłaby dużo bardziej klarowna. Odbyłoby się to z pożytkiem, po pierwsze, dla tegoż życiorysu i przybliżenia czytelnikowi dokonań autorki. Niestety bowiem, po lekturze pracy bynajmniej nie pozostaje w świadomości czytelnika dorobku autorki i jej artystycznej drogi żadna klarowna wersja. Po drugie zaś i przede wszystkim, odbyłoby się to z korzyścią dla pracy. We wszystkich bowiem momentach, w których autorka pisze o tym, co ktoś kiedyś o niej powiedział i za co pochwalił, mogłaby się zajmować właściwym tematem pracy.

Dowiadujemy się na wstępie, że dla autorki niezwykle ważny był panel, na którym autorka usłyszała z ust Jiří’ego Kyliána słowa (s. 1 – 2): „Wszystko może być tańcem, jeśli wyraża emocje i możliwości tańczącego człowieka”. Brzmia dość radykalnie, zapowiadać by mogły początek ciekawego wywodu na temat, być może, istoty tańca i ontologii tancerza. Mamy przecież do czynienia z pracą badawczą, która powinna posiadać cechy i spełniać wymogi naukowego dyskursu. Nic takiego jednak nie następuje. Nie udało mi się nawet dowiedzieć, dlaczego właściwie było to tak ważne.

Mamy chwilę później deklaracje wierności zespołom profesjonalnym (s. 2: „Całe życie pozostawałam wierna profesjonalnemu teatrowi tańca.”). Jak rozumiem, wierność owa musiała ulec pod naporem rzeczywistości. Autorka zmuszona była przecież podjąć pracę przy tworzeniu swego spektaklu doktorskiego nie z profesjonalnymi tancerzami, a studentami.

W obiecująco zatytułowanym rozdziale „Teatr tańca jako gatunek - rozważania estetyczne” autorka informuje nas o tym, że będzie w swoich rozważaniach podążać za Ockhamem. Ów średniowieczny filozof znany jest z tego, że szukał rozwiązań istotowych i

J. Chmiel

bezpośrednich. Zwykle ta metoda nazywana jest, o czym autorka przypomina, „brzytwą Ockhama”. Tniemy wszystko, co nie należy do tematu. Autorka postanawia ciąć wszystko, nie wyjawiając co mianowicie ma być tego cięcia przedmiotem. Przynajmniej jasnego sprecyzowania czy też zdefiniowania swoich założeń badawczych i metodologicznych czytelnikowi znów skąpi.

Nieprzekonująco prezentuje się zatem stwierdzenie autorki (s. 6), że oto: „Usuważąc z pola widzenia różnorodność scen i budynków, scenografii, kostiumów, muzyki, świateł i dramaturgii, która jest fundamentem teatru, dochodzimy do elementów nieredukowalnych, bez których teatr nie istnieje, tak jak może istnieć bez każdego z wymienionych powyżej. Tymi niezbywalnymi elementami są widz i aktor w dowolnej ilości przedstawicieli obu stron. Wyjątkowa specyfika tych nieusuwalnych elementów polega na tym, że to muszą być „żywe osoby”.”

Czy wszystko zatem, co spełnia powyższe warunki definiować możemy jako teatr? W tym galę mieszanych sztuk walki czy wesele? Pogrzeb, jak rozumiem nie spełniałby tych warunków. Kim jest widz, kim jest aktor i jak się na przykład ma aktor do tancerza - tego również się od autorki nie dowiemy. Dowiemy się tylko, że teatr telewizji w przekonaniu Pani Izadory Weiss teatrem nie jest.

Autorka pisze na stronie 7, kontynuując rozważania ontologiczne o istocie teatru: „Oddychamy tym samym powietrzem, tkwimy w tej samej temperaturze sali teatralnej, działają na nas te same aktualności społeczno-polityczne, te same emocje otoczenia są naszym wspólnym kontekstem światopoglądowym.”. Nie wiem jaki ja sam mógłbym mieć wspólny kontekst światopoglądowy z np. teatrem kabuki? Nie rozumiem, dlaczego miałyby to czynić te gatunki teatralne w mniejszym stopniu teatrem?

Odwołania do literatury przedmiotu są szczątkowe i wtórne. W swojej pracy autorka postanowiła uczynić z samej siebie główną skarbnicę wiedzy. Przywołanie kolejnych nazwisk badaczy czy filozofów nie znajduje rozwinięcia ani umotywowania; nie doszukamy się również ich osadzenia w kontekście właściwych rozważań ani nawet sprecyzowania, jak właściwie autorka je rozumie i co z tego wynika dla pracy. Autorka wypowiada się w autorytarnym tonie na temat teatru, przy jednoczesnym braku choć szczątkowego podparcia się literaturą przedmiotu z dziedziny teatrologii. Specyficzna i nader niejednoznaczna kategoria, którą autorka próbuje zaprząć do swojej narracji na temat teatru, mianowicie *katharsis*, dotyczy nie tyle teatru w ogóle, ale jedynie jednego, bardzo wąskiego spośród gatunków teatralnych, mianowicie antycznej tragedii.

Janusz

Autorka jakby nigdy nic prowadzi nas przez Grotowskiego, by później z rozbijającą szczerością zakomunikować, że (s. 9) „Historycznie podchodząc do tego można przecież uznać, że spektakle baletu klasycznego są jak najbardziej teatrem tańca w tej tradycyjnej jego definicji, bo każdy występ na scenie jest przecież rodzajem teatru.” Wedle tego rozwiązania trudno rzeczywiście byłoby wskazać, co teatrem nie jest. Autorka najwyraźniej uznała, że jej definicja może zrazić nawet najbardziej życzliwych czytelników, odsyła więc do obszernej wypowiedzi Anny Kruszyńskiej, niestety bez wskazania, jak ten ogromny cytat osadzić w kontekście głównych rozważań. Cytowany fragment jest typową przekrojówką, z której nie dowiadujemy się nic ponad to, co różni ludzie sądzili o teatrze tańca. Nie wiem zatem, jakie zdanie ma na ten temat autorka i jak ona rozumie tę kluczową kategorię. Pozostaje mi tylko uznać, że jedynym, pod czym się autorka podpisuje jest twierdzenie, że zasadniczo wystarczy scena i osoba na scenie, byśmy mogli mówić o teatrze tańca.

W podrozdziale „Choreograf i tancerz - twórcy spektaklu teatru tańca” dowiadujemy się, że tancerz opowiada historie swoim ciałem. Tu od razu pojawia się obawa i pytanie, czy jeśli swoim ciałem nie opowiada on akurat żadnej historii, to na miano tancerza już nie zasługuje? Autorka pisze na s. 11, że „opowieść może być zrozumiana przez widza niepotrzebującego w tym celu ani dodatkowego komentarza, ani swojego specjalnego wykształcenia”. Zgadzam się i zdecydowanie brakuje mi takich głosów w czasach sztuki przegadanej i programowo niezrozumiałej. Nie do końca rozumiem jednak, co autorka pisze dalej: „Jeśli tancerzy jest więcej, ich opowieść komplikuje się i wtedy tym większe znaczenie ma precyzyjna choreografia, która pomaga widzowi zrozumieć treść spektaklu. Ich wzajemne relacje muszą być budowane w ramach treści dramaturgicznej.” Czy możemy istotnie uzależnić obecność choreografa na scenie od liczby tancerzy? Czy możemy uznać, że sensowność obecności choreografa jest wprost proporcjonalna do tego, ile osób tańczy?

Zaraz potem słyszymy, że nadrzędną kategorią jest dla autorki prawda. Jednak ani słowem nie wyjaśnia ona, o jaką mianowicie prawdę może chodzić. Szczególnie, że prawda pojawia się w ramach bardzo znaczących deklaracji autorskich. Dowiadujemy się oto, że wszystko w sztuce powinno być podporządkowane tematowi czy też idei. Niestety problem znów pozostaje na skrajnym poziomie ogólności. Niejasna jest również rola choreografa, który, jak się wydaje, staje się w oczach autorki niejako najważniejszym nosicielem idei spektaklu. Czy aktorzy i tancerze mieliby w tym procesie uczestniczyć tylko na tyle, na ile wykazują posłuszeństwo wobec choreografa, podążają za jego myślą i są tylko przekąźnikami owej idei?

JKrus

To, co autorka pisze o tańcu, dotykając tym najistotniejszych, związanych z istotą przedmiotu obszarów budzi mój szczególny niepokój. Czytamy na s. 12, że taniec od naturalnego ruchu człowieka: „Różni się tylko tym, że jest poddany rytmowi, powtarzalności i odwiecznej walce z ograniczającą człowieka grawitacją.” Co do rytmu, to odsyłam tutaj do odległych już w czasie rozstrzygnięć prof. Roderyka Langego, który w swoich tekstach i publikowanych wypowiedziach przyznawał jednak, że taniec rytmiczny być nie musi. Co do odwiecznej jakoby walki z grawitacją, która jeszcze do tego miałaby być ograniczająca, to zalecałbym jednak, żeby autorka następnym razem pod słowo „taniec” w rozumieniu szerokim i ogólnym, podstawiła sformułowanie: „niektóre, zdecydowanie niereprezentatywne techniki taneczne, zwykle ograniczone do wyjątkowych sytuacji”. Większość technik tanecznych nie tyle bowiem z grawitacją walczy, ale w moim przekonaniu właśnie w grawitacji szuka uzasadnienia. Zaznaczam problem, nie wchodząc głębiej w jego analizę tego sformułowania.

Większość przywołanego podrozdziału zajmuje chaotyczna pod względem formalnym pochwała warsztatu. Większość informacji ma charakter anegdotyczny. Dowiadujemy się nade wszystko, że NDT jest wspaniałym zespołem i że autorka z NDT współpracowała. Co najistotniejsze, sam Jiří Kylián autorkę chwalił (s. 18). Wspominane zdarzenia burzą dyskurs i topią wszystko to, co autorka istotnie ma do powiedzenia.

Podzielałam szacunek, który autorka ma do warsztatu pracy i kategorii piękna. Z tekstu dowiadujemy się, że piękno było od Arystotelesa po Umberto Eco definiowane różnie. Próżno niestety szukać tego, co się w rozumieniu autorki i w interesującym nas kontekście za tym „różnie” skrywało. Nawiasem, autorka powieliła (w tekście i w przypisie) błąd rzeczowy związany z pisownią nazwiska włoskiego badacza.

Otrzymujemy na s. 13 nierzetelną, bądź wprost moim zdaniem nieprawdziwą informację, jakoby zwrócenie uwagi na brzydotę „spowodowało ukierunkowanie sztuki tańca niejako wbrew temu, czego do tej pory wszystkie szkoły tego gatunku uczyły, kultywując piękno ciała i ruchu jako cele godne najwyższego wysiłku.” Stwierdzenie to jest według mnie nieuprawnione. Wskażmy choćby na tradycyjne tańce związane z wegetacją, których naturę ciężko byłoby określić wprost jako piękną, obojętnie wedle jakich kanonów. Taniec komedii greckiej był raczej wprost nastawiony na uwypukloną i przesadnie podkreśloną brzydotę, podobnie jak taniec dramatu satyrowego. Oczywiście definicyjne rozchwianie aż prosi się o doprecyzowanie ze strony autorki. Piękno bowiem pojawia się u autorki w obrębie jakiegoś zagadkowego, arbitralnego kanonu, wedle którego na przykład, taniec w pozycji stojącej uważa ona za piękniejszy niż taniec w parterze. Na s. 15 czytamy: „Niezdarne ruchy,

nieudolne skoki i długie sekwencje na podłodze czasem są niezbędne dla wyrażenia rozpaczy, gniewu, czy innych emocji, ale kreowanie tańca celowo w taki sposób, żeby unikać piękna, uważam za świadczące bardziej o niemocy twórcy, niż o jego odpowiedzialnym przesłaniu artystycznym.” Ten arbitralny obraz piękna ma zapewne znaczenie dla autorki, ale nie wyjaśnia ona słowem, jakie ma znaczenie dla jej pracy; co do zasady, ma charakter czysto subiektywny.

Domyślam się, że autorka dostrzega pewnego typu prawidłowość, w której sztuka winna łączyć się z wysiłkiem czy też z umiejętnościami. I że powstaje w ten sposób na scenie rzeczywistość, która, znowu przywołując deklaracje autorki, nie wymaga dodatkowego tłumaczenia. W momencie kulminacyjnym pracy pisemnej, gdy oczekiwać moglibyśmy sformułowania czegoś na kształt artystycznego credo, dowiadujemy się że NDT jest znakomitym zespołem.

Chwilę wcześniej czytaliśmy, że wedle autorki taniec tworzy język jedyny w swoim rodzaju i czytelny dla niewykształconego widza. W podrozdziale 1.3 dowiadujemy się jednak, że autorka ceni sobie nad wyraz współpracę z literaturą. Czytamy na s. 19, że: „Oczywiście można samemu tworzyć własne libretta i starać się przekazać w nich ideę, na jakiej nam najbardziej zależy. Trudność wtedy polega na tym, że widz nie zna naszej idei i nie ma możliwości takiego odniesienia się do niej, jaką daje istniejące już i znane dzieło literackie.” Czy nie pojawia się nam tutaj, nieco pod inną postacią ta sama zasada, która wcześniej została przez autorkę skarcona, mianowicie przekonanie o primacie słów nad tańcem? Oto bowiem sens sprowadzony został, być może na gruncie praktycznym, ale jednak do słów. Mają one nie tylko ułatwiać pracę choreografowi, ale i ułatwiają zrozumienie widowni. Zostajemy wciągnięci w jakiegoś typu specyficzną i zagadkową grę, w której chodzi o to, by widz odnalazł na scenie znane sobie motywy. Czy naprawdę o to ma przede wszystkim chodzić w sztuce teatru tańca? Taniec jest zatem sprowadzony do roli (tylko) nośnika tekstu? Autorka sytuuje siebie niezmiennie w obszarze teatru tańca, lecz jej zawierzenie literaturze stanowi rzadki przypadek.

Informacje na temat Sofoklesa, które podaje nam autorka są chaotyczne. Nie wiem na przykład, na jakiej podstawie autorka uważa Sofoklesa za ojca teatru. Teatr w Atenach był przynajmniej sto lat starszy aniżeli Sofokles. Dzieła Sofoklesa nie były po prostu librettami. Sofokles przy ich wystawianiu pełnił również rolę choreografa i reżysera. Przy rozważaniu na temat roli libretta i w kontekście spektaklu teatru tańca, byłoby to być może ciekawym tropem?

J. C.

Autorka czytając tekst Sofoklesa uznała, że słowa należy przetłumaczyć na emocje towarzyszące postaciom. Przykładowo „zrozumieć jaką kobietą jest Ismena i do jej wizerunku psychologicznego dopasować taniec postaci teatralnej.” Autorka wybrała z tragedii pięć postaci, na autorskiej interpretacji ich relacji oparła swój spektakl. Szczegółowy opis scen i działań postaci wraz ze zdjęciami został dołączony do pracy doktorskiej.

Przytoczę obszerny fragment pracy (s. 42) wskazujący tekst i muzykę jako kluczowe dla autorki w tworzeniu spektaklu: „[...] inspiracja dziełem literackim nie prowadziła automatycznie do zilustrowania treści dramatu tańcem, tylko do wykreowania własnej wizji emocjonalnych napięć i skomponowania ich sekwencji w logiczny ciąg ruchu tancerzy mogący przekonać widza do takiej autorskiej interpretacji wielkiego arcydzieła.

Przy okazji pracy nad spektaklem Antygona muzyka była również inspiracją i najważniejszym komponentem kształtującym początek pracy nad choreografią, zarazem będąc najistotniejszą częścią pracy twórczej, która nadała jej ostateczny kształt. Bardzo zależało mi na nakreśleniu charakterystycznego rysu każdej postaci dramatu Sofoklesa. Decydując się na to, by w kameralny sposób opowiedzieć tę uniwersalną historię, dobierałam kameralne utwory. Pracując z ciekawymi i wrażliwymi artystami - studentami III roku Wydziału Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, mogłam się skupić na precyzyjnym przesłaniu, jakie płynie z tej opowieści. Dlatego poszukiwałam właściwej muzyki która oddałaby ducha i charakter poszczególnych postaci. Muzyka została przeze mnie starannie wybrana, tak aby idealnie oddawała nie tylko charakter i styl dramatu, ale także pomagała uwydatnić cechy, złożoność zachowań, rodzaj ruchu i towarzyszących mu emocji przyporządkowanych poszczególnym bohaterom Antygony.”

Największym brakiem pracy doktorskiej Izadory Weiss jest brak skupienia autorki na odsłonięciu procesu pracy nad choreografią, procesu owego jak sama pisze „dopasowania tańca postaci teatralnej” czy „skomponowania ich (napięć) sekwencji w logiczny ciąg ruchu tancerzy”. Nie opisała swoich decyzji choreograficznych, sposobu przygotowania i prowadzenia tancerzy czy autorskich metod pracy nad choreografią.. Praca doktorska jest doskonałą do tego okazją, pozwala opisać autorski język choreograficzny na podstawie wskazanego w przewodzie doktorskim dzieła artystycznego. Autorka nie skorzystała z tej okazji, a ta część pracy doktorskiej miałaby największą wartość.

Od rozdziału na temat dzieła artystycznego oczekiwałbym zdecydowanie skupienia się na kwestiach najistotniejszych w procesie jego powstawania; na pracy autorki jako twórcy i choreografa. Uderza tu najbardziej brak rzetelnego i spójnego opisu procesu powstawania

Jana

dzieła. Według jakich metod Pani Izadora Weiss nad swoim spektaklem pracowała? Jak widzi w ogóle rola choreografa i jaka była ona przy pracy nad tym konkretnym projektem? Czy np. materia ruchowa była wymyślana i tworzona wyłącznie przez nią samą? W jaki sposób ten proces u niej przebiegał? Czy materiał ten miał zostać następnie wyuczony i ściśle zrealizowany wedle ścisłych instrukcji przez tancerzy czy też może mieli oni jakiś udział w procesie kreacji?

Nie sposób również dowiedzieć się, z jakich struktur choreograficznych czy też narzędzi dramaturgicznych autorka korzystała? I przede wszystkim – a tego szczególnie oczekivalibyśmy w przypadku pracy doktorskiej – jaki mianowicie był jej nowatorski wkład w rozwój teatru tańca i sztuki tańca w ogóle.

Do aspektów pozytywnych, dotyczących w głównym stopniu dzieła choreograficznego zaliczyłbym fakt, że mamy bez wątpienia do czynienia z dziełem prawdziwie tanecznym. Doceniam również ogromny wkład pracy autorki w trakcie procesu powstawania spektaklu *Antygona*, nawet jeśli na temat procesu niewiele udaje nam się przeczytać. Spektakl jest dziełem spójnym. W sposób umiejętny Pani Izadora Weiss wykorzystwała na scenie warsztat, umiejętności, swoistą osobowość sceniczną oraz zapal tancerzy. A to w roli choreografa należy bez wątpienia docenić.

Konkluzja

Pani mgr Izadory Weiss jest osobą, która posiada zarówno solidne kompetencje choreograficzne, jak i odpowiedni zasób wiedzy w tym obszarze. Nie sposób odmówić jej również świadomości twórczej i umiejętności prowadzenia tancerzy podczas procesu twórczego, zakończonego stworzeniem spójnej wypowiedzi sceniczej w dziedzinie szeroko rozumianego teatru tańca. Uwagi krytyczne sformułowane przeze mnie, podyktowane są życzliwością i intencją wskazania tych momentów i obszarów, które, jak sądzę, wymagają ze strony twórczyni wciąż pewnej autorefleksji. A jej efekt poskutkuje, mam nadzieję, dalszym i owocnym rozwojem artystycznym.

Niniejszym stwierdzam, że rozprawa doktorska spełnia wymagania - art. 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 742 ze zm.)

