

Harfistka

**Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki
W Gdańsku**

Zleceniodawca recenzji:

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina
W sprawie nadania stopnia doktora pani Aleksandrze Meisner w dyscyplinie
artystycznej sztuki muzyczne.

Postępowanie prowadzone jest na podstawie nowej ustawy z dnia 20 lipca
2018 r.

Do zlecenia dołączono pracę doktorską pani Aleksandry Meisner w formie
dzieła artystycznego z opisem.

Recenzja pracy doktorskiej:

Aleksandra Maria Meisner

**Zjawisko performatywności jako nowatorski aspekt wykonawczy w
literaturze harfowej przełomu XX i XXI wieku – na przykładzie wybranych
kompozycji. Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Zuzanny Elster, prof.
UMFC.

Praca składa się z części opisowej w sześciu rozdziałach i dzieła
artystycznego utrwalonego na płycie DVD. W pierwszym rozdziale autorka
podejmuje się próby opisanie, scharakteryzowania i usystematyzowania
pojęcia performatywności zarówno w sztuce szeroko pojętej jak i w muzyce.
Kolejne pięć rozdziałów to opis pięciu utworów, które stanowią dzieło
artystyczne pani Aleksandry Maisner. Są to:

1. Raymond Murray Schafer – The Crown of Ariadne na harfę i
instrumenty perkusyjne i playback (część 2 i część 6) (1973)
2. Mieko Shiomi – Wind Music for Harp (2006)
3. Thomas Myrmel – Wings Imparted (2013)
4. Simon Steen-Andersen – History of My Instrument (2011)
5. Aleksandra Kaca – seems (2023)

Chciałabym na początku mojej recenzji wyrazić podziw i uznanie dla nagrań wymienionych utworów i zagranych przez panią Aleksandrę Meisner, mgr. Mateuszowi Meisnerowi - realizacja audio i dr Jarosławowi Meisnerowi – realizacja video. Zarówno wykonanie partii harf, nagranie audio jak i warstwa wizualna, pomysły scenografii, oświetlenia i strojów stanowią spójną całość.

Dzieło rozpoczyna krótki wstęp, który określa wyjątkowość pracy na tle nielicznych publikacji w języku polskim określających zwrot performatywny w kompozycjach na harfę. Swoje badania autorka opiera w dużej mierze na obcojęzycznej literaturze tematu i na kilkuletnich obserwacjach pojawiających się utworów i trendów w temacie performatywności. A także – co powinno cieszyć – posługuje się badaniami bezpośrednimi, do których należały rozmowy oraz korespondencje z kompozytorami i innymi wykonawcami analizowanych w pracy dzieł.

Niestety, zaraz po wstępie następuje pierwsze rozczarowanie.

Autorka stwierdza brak w polskiej literaturze harfowej dzieł interdyscyplinarnych, kierujących je w stronę performatywności.

Tu, niestety zauważam poważne braki w rozpoznaniu takich utworów.

Zacznijmy od Piotra Mossa (ur. 1949), którego bogata twórczość na harfę zasługuje na szczególną uwagę. Swoją pierwszą nagrodę na konkursie kompozytorskim otrzymał za utwór **"Tre istanti per arpa sola"** (1972).

Skomponował ponadto 5 koncertów na harfę i orkiestrę, wiele utworów solowych i kameralnych a partie harfy w dziełach orkiestrowych są znaczące. Na potrzeby swojej pracy doktorskiej pani Meisner powinna zainteresować się koncertem na puzon i harfę – jest to epizod

humorystyczny w melodramacie **"Ugui"** na recytatora i orkiestrę (1993).

Kompozytor stawia oprócz wykonania utworu - zadania aktorskie harfistce, w efekcie których zostaje zabita przez puzonistę strzałem z pistoletu.

W pracy doktorskiej zabrakło też wymienienia utworu

Edwarda Sielickiego(ur. 1956) - *entre espejos* na harfę i taśmę (2000).

Miałam przyjemność prawykonać i wielokrotnie wykonać ten utwór. Jest on napisany na taśmę i na dwie harfy: harfę klasyczną i celtycką. Harfy są preparowane, obwieszane dzwoneczkami, oświetlenie reflektorami służy również jako środek performatywny. Materiał nutowy jest precyzyjnie skorelowany z muzyką płynącą z głośników. Ta opiera się na fragmencie ze suity wiolonczelowej Bacha i została stworzona w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia.

Autorka wymienia „Trzy szkice na harfę” Witolda Szalonka z 1972 roku. Nie mogę się jednak zgodzić z określeniem, że: cyt. „...są tam techniki, które prezentują się jako załączki miniaturowych czynności choreograficznych...”. Chciałabym zwrócić uwagę na pierwszy szkic. Na osi czasu są zaznaczone graficznie różne czynności i efekty, które dają duże pole do improwizacji. Jest tam też linia zapisu dynamiki a harfa jest preparowana. Na możliwości performatywne tego szkicu zwróciła nam uwagę harfistka Brigitte Sylvestre podczas masterclass w lipcu 2004 roku w Warszawie. Pokazała, że są w nim duże możliwości wykonania kreatywnego. To była pouczająca lekcja. Jej wykonanie tego szkicu zachęciło słuchaczy kursu do poszukiwania własnej drogi odczytywania tego rodzaju utworów.

A teraz brak najistotniejszy:

Bogusław Schaeffer(1929-2019) „Heraklitiana” (1971) na harfę solo i taśmę. Utwór ten prawykonała Urszula Mazurek na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Pamiętam to wykonanie. Artystka była ubrana w białą suknię a przez nią i całą scenę przepływały obrazy – jak wielobarwna rzeka - o wszelkich kolorach i nastrojach skomponowane do materii nagranej na taśmę (Studio Eksperymentalne Polskiego Radia) i warstwę solową wykonaną na scenie – tak jak chciałby filozof grecki Haraklit: Tha panta rei (wszystko płynie). Myślę, że wiele na temat powstania tego utworu, wielu innych działań solowych i na kanwie współpracy z Studiem Eksperymentalnym w Polsce miałyby do powiedzenia pani profesor Urszula Mazurek. Z dysertacji nie wynika, żeby Pani Meisner odbyła rozmowę z najbardziej zasłużoną harfistką zwrotu performatywnego w Polsce. Jej praca została wtedy uzupełniona o istotne wiadomości, które wzbogaciłyby spojrzenie na zjawisko performatywności w Polsce i rolę Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, którego jednym z założycieli był mąż pani profesor – Bohdan Mazurek.

Również osoba pana Schaeffera zasługiwałaby na chociażby krótką notkę, gdyż kompozytor i twórca awangardowych dzieł teatralnych wysoce cenił sobie możliwości sonorystyczne harfy – czego dał wyraz chociażby w wywiadzie z panią Martą Gargas (Biuletyn PTH kwiecień 2005 str.6-7) mówiąc:

„...twierdzę, że w swoim potencjale (harfa) jest wprost genialna. Jej możliwości stały się w naszych czasach wprost olbrzymie dzięki różnym fenomenom ...to przed harfą otwierają się olbrzymie możliwości zużytkowania jej brzmień...”

Ten genialny twórca napisał też dwa koncerty na harfę i orkiestrę. Wzmianka o twórczości Bogusława Schaeffera pojawia się w pracy pani Aleksander Meisner, ale niestety nie w kontekście „Heraklitiany”.

Rozdział 1. Zwrot performatywny jako kontekst rozważań nad tematem pracy.

W tym rozdziale autorka wyznacza sobie ambitne zadanie scharakteryzowania a nawet zdefiniowania pojęcia performans, art performans, fluxus event, body art, itp. nie tylko w dziedzinie muzyki ale w wielu dziedzinach artystycznych. Bardzo ciekawie przedstawia historię zjawiska wywodząc je od V wieku p.n.e. w Starożytnej Grecji po czasy futuryzmu a w dalszych rozdziałach opisuje wiele przykładów tego zjawiska we współczesności.

W tym rozdziale na str. 10 pojawia się informacja, że w Słowniku Języka Polskiego PWN nie ma jeszcze definicji słowa performans. Jest to informacja niepełna.

Otóż znajdujemy definicję performansu w innym słowniku PWN: SŁOWNIK TERMINOLOGICZNY SZTUK PIĘKNYCH WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN Księgarnia internetowa PWN: www.pwn.pl

„...**performance, performance art**, pojęcie określające rodzaj działań efemerycznych wykonywanych przez artystów w obecności widzów. Częstym elementem p. są działania parateatr, przybierające formę zdarzeń o zaplanowanej strukturze i przebiegu czasowym. W odróżnieniu od happeningu artysta stosujący p. najczęściej nie dąży do włączenia do akcji widzów. Elementy p. są obecne w różnych nurtach sztuki nowocz., w futuryzmie, dadaizmie, surrealizmie. Świadomie stosowany jako środek wyrazu artyst. od pocz. lat 50. Ogromny wkład w rozwój p. wniósł J. Cage. Do wybitnych twórców p. należą Y. Klein, J. Beuys, a z polskich artystów: W. Borowski, J. Bereś, Z. Warpechowski i K. Zarębski. (ang. 'wypełnienie, wykonanie')

Słownik Języka Polskiego

<https://sjp.pwn.pl/sjp/performance;2499314.html>

performance [wym. performans] «forma teatralna bez tekstu dramatycznego, tworzona na żywo w obecności widzów» .

Zwrot performatywny w sztuce dokonał się z wielką siłą również w Polsce. Szkoda, że autorka nie porusza tego tematu. Wymienia liczne przykłady zjawiska performatywności w innych krajach, pomijając dokonania

Polaków. Osiągnięcia polskich artystów w nowym kierunku sztuki, jakim jest performans, są ogromne. Zaczął się on zaraz po zmianach politycznych w latach 50-tych XX wieku i był reakcją na sztukę socrealistyczną i lata prześladowań wolności artystycznej.

Swoje uwagi opieram m.in. na rozmowie z Andrzejem Dudkiem-Durerem – czołowym artystą performansu w Polsce i na artykule pani Pauliny Kempisty w czasopiśmie kulturalno-społecznym KULTURA EMER :

O sztuce performance w Polsce po '89 – subiektywnie i wybiórczo

<https://kulturaenter.pl/article/o-sztuce-performance-w-polsce-po-89-subiektywnie-i-wybiorczo/>

krótkie fragmenty:

„W latach dziewięćdziesiątych mieliśmy już za sobą ponad dwadzieścia lat historii sztuki „żywej”, na przestrzeni których miały miejsce: happeningi Tadeusza Kantora, akcje Zbigniewa Warpechowskiego, manifestacje Jerzego Beresia, „Pokazy Synkretyczne” Włodzimierza Borowskiego, performance’y Krzysztofa Zarębskiego, kontekstualizm Jana Świdzińskiego, „neofluxusowa” działalność Andrzeja Partuma. Wszystkie te osobowości artystyczne stworzyły podwaliny polskiej sztuki efemerycznej. Lata siedemdziesiąte to dekada niezwykle interesującej, eksperymentalnej sztuki artystów neoawangardowych i dalszy rozwój polskiej sztuki akcji.

W roku 1978 odbyły się dwa bardzo ważne dla historii polskiego performance’u festiwale, ponieważ to dzięki nim „termin «performans» został wprowadzony do języka polskiej krytyki i teorii, zadomawiając się na dobre w słowniku polskiej sztuki.

.... Aktualnie w Polsce regularnie odbywają się dwa festiwale sztuki performance: Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji „Interakcje” w Piotrkowie Trybunalskim oraz Europejski Festiwal Sztuki Performance EPAF w Warszawie.

..... Podczas ostatniej, trzynastej edycji festiwalu wystąpiło prawie czterdziestu artystów z siedemnastu krajów. Program kuratorski został zbudowany na zasadzie kontrastów wynikających z różnic kulturowych między zaproszonymi gośćmi oraz skrajnie odmiennych strategii artystycznych. Artyści zaprezentowali różne formy, poczynając od „klasycznego”, czystego performance’u, przez wystąpienia w dużej mierze oparte na projekcjach i nagraniach dźwiękowych, kończąc na formach parateatralnych. Wystąpili tacy artyści, jak m.in.: Istvan Kantor, Stelarc czy Nicola Frangione. W przeciwieństwie do poprzedniej tegoroczna edycja dostarczyła widzom silnych emocji, głównie za sprawą wielu nieoczekiwanych zwrotów zdarzeń.

**„Konfrontacja postaw artystycznych nie zagraża nikomu,
pod warunkiem że wszystkim chodzi o sztukę”**

Warpechowski Z., „Festiwale” [w:] ArtKontakt, Lublin 2000, s.3
.... **Na uczelniach artystycznych w Poznaniu, Krakowie i od niedawna
we Wrocławiu** prowadzone są zajęcia ukierunkowane na sztukę
performance. Wykładowcy są uznanymi artystami w tej dziedzinie: Janusz
Bałdyga, Arti Grabowski i Ewa Zarzycka, którzy „wprowadzają” młodych
twórców w dość hermetyczne środowisko performerów.”

Szkoda że w pracy pani Meisner nie znalazłam tych informacji. Szczególnie
cenna byłaby ta o regularnych studiach z performatyki w Polsce.

Na temat Andrzeja Dudka- Durera napisano już kilka prac magisterskich i
licencjackich. A on sam jest muzykiem i w jego performansach muzyka
zajmuje ważne miejsce.

Wiele wyjaśniła mi krótka definicja performansu, którą się podzielił.

Otóż w języku angielskim performans oznacza każde wykonanie i
najróżniejsze działalności. Dlatego wprowadzono tam określenie
performans art na zjawiska z dziedziny sztuki i kreatywności. W Polsce taki
podział nie jest potrzebny, gdyż mamy inne określenia na wykonania a
jedynie określenie performans dotyczy działań artystycznych z dziedziny
omawianej tu pracy.

Może takie rozróżnienie uprościłoby zdefiniowanie tego zjawiska.

W rozróżnieniu mnogości kategorii performatywnych autorka nie wymieniła
wszystkich. Znaleźć je można w internecie:

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Performance>

Rozdział 1.1 Performatywność

W tym rozdziale autorka wymienia nam cechy aktu artystycznego, który
posiada cechy performansu. Cechy te zostały opisane prawidłowo.
Oceniam tę część pracy pozytywnie.

Rozdział 1.2 Zwrot performatywny w muzyce

Pewne zastrzeżenie budzi nazwanie utworu Johna Cage’a 4’33’’
happeningiem. A dlaczego nie performansem?

Są tam przecież zawarte dźwięki ciszy, teatralność i zjawisko reakcji
publiczności – w każdym wykonaniu.

Zauważyłam, że doktorantka nie skorzystała z zasobów Festiwalu
Warszawska Jesień, który odbywa się od sześćdziesięciu siedmiu lat w

Warszawie a programy kolejnych edycji zawierają szczegółowe opisy licznych performansów.

Na stronie 20 pracy doktorskiej pani Meisner pojawia się definicja performansu, z którą trudno jest mi się zgodzić.

Autorka pisze: cyt. ...o fluxus ... **celem tej formy ekspresji, podobnie jak większości przejawów performansu w sztuce, jest sprzeciwianie się, odrzucenie a nawet wyśmianie i lekceważenie elitarnego świata „sztuki wyższej” oraz znalezienie sposobu na udostępnienie i przekaz artystyczny treści masom.”**

Gdyby tak było, czy warto by się zajmować performansem? Czy performans niesie tylko negatywny przekaz? Nie zgadzam się z takim rozpoznaniem zjawiska. Uważam, że performans jest formą poszukiwania nowych środków wyrazu, wyzwolenia człowieka z ograniczeń cywilizacyjnych a muzyka jest tylko jedną z form ekspresji. Autorka słusznie zauważa, że ciężar tworzenia i percepcji przesuwają się w stronę wizualności. Pytanie: w których performansach przedstawionych w dziele artystycznym autorka dostrzega odrzucenie i wyśmianie sztuki wyższej? Stosunek doktorantki do zjawiska performansu wymaga wyjaśnienia.

Doceniam wybór tematu rozprawy doktorskiej i przygotowanie poszczególnych utworów. Mam nadzieję, że tę działalność i zainteresowania pani Meisner będzie kontynuować, i że przekaże swoje pasje kolejnym harfistkom i kompozytorom.

1.3 Literatura harfowa po zwrocie performatywnym

Kolejny rozdział przedstawia kilka tytułów utworów z serii dzieł otwartych, ciekawych i z pewnością mało znanych w Polsce, jednocześnie je charakteryzując i zwracając uwagę na istotne elementy gatunku.

Na stronie 21 autorka przedstawia charakterystykę dzieł otwartych – performatywnych. Nie jest jasne, czy w całości są to cytaty z „Sztuka w procesie Łukasza Białkowskiego i IBID str. 4, czy jej własna definicja. Mam problem ze zrozumieniem tej sekwencji pracy.

Zwróciłam uwagę na opis utworu „Cities change the Song of Birds” Jacoba Ter Veldhuisa wykonanego w 2008 roku w Amsterdamie podczas Światowego Kongresu Harfowego. Autorka dość łagodnie potraktowała nurt, który reprezentuje ten utwór pisząc, że: „...utwór stanowi pewnego rodzaju szokujący performans instrumentalny i „muzyczny terrorizm”, czyli gwałt na estetyce harfy i jej zastosowaniu w muzyce jako sztuce wyższej...”

Byłam wtedy w Amsterdamie (2008 r, World Harp Congress”) i przeżywałam ogromne wzburzenie obserwując „nowe” trendy w muzyce harfowej. Wymieniony utwór wykonała wulgarnie ubrana dziewczyna, muzyka była okropna, epatowała szarpaniem, gwałtownością i hałasem a film ze spalenia pięknej harfy Erarda – typ gotycki – dopełnił reszty. Słuchacze wychodzili z sali w trakcie trwania koncertu. Na szczęście kompozytorzy w eksponowanych performansach na kolejnych światowych kongresach i festiwalach nie poszli tą drogą.

Jednym z wymienionych i opisanych utworów w rozdziale jest „**Fidelite**” (1982r.) **Georgas Aperghisa**. Ten francuski kompozytor greckiego pochodzenia, jak napisała pani Meisner, stworzył utwory z kategorii eksperymentalnego teatru muzycznego. Opis jest rozbudowany i ciekawy. Słusznie ten utwór zasługuje na uwagę. Dobrze się stało, że w dysertacji pani Meisner znalazło się to dzieło.

Jednak opis nie jest pełny. Zabrakło mi wielu informacji – ważnych dla zrozumienia dzieła.

„Fidelite” powstało na zamówienie małżeństwa muzyków: Brigitte Sylvestre - harfa i Gastona Sylvestre – perkusja. Tryptyk składa się z trzech części:

1. Coup de foudre na perkusję i elektronikę
2. Compagne na harfę i perkusję
3. Fidelite na harfę z obecnym na scenie mężczyzną

W całości utwór trwa 45 minut. O utworze pisze kompozytor, cyt.: „Tryptyk to historia pary, która mówi o pożądaniu, współudziale i pamięci, opowiada o trzech odległych momentach podróży, w których odbijają się wewnętrzne tajemnice...

Muzyka jest odkrywaniem czasu...

... W części drugiej para rozwija się we własnym świecie fantazji.

Część trzecia Fidelite to wspomnienie tej chwili. Harfistka sama pamięta etapy tego minionego czasu. Za pomocą instrumentu i słów odnajduje, śpiewa lub szepcze historie z przeszłości...”. Jest dostępny zapis tekstu tego utworu, jest płyta CD nagrana przez Brigitte i Gastona Sylvestre.

Szkoda, że w pracy pani Meisner nie znalazła się wzmianka o polskiej prapremierze tego utworu na Międzynarodowym Festiwalu Forum Młodych

Kompozytorów - już w roku 1985, podczas którego na scenie pojawiło się aż troje artystów – performersów (byłam jednym z nich).

Wspomniane w pracy pani Meisner wykonanie jednoosobowe za zgodą kompozytora, być może przenosi Fidelite z teatru muzycznego do utworu o właściwościach performatywnych. Bardzo ciekawe byłoby spojrzenie na możliwości, jakie kryją wykonania w utworach o znamionach performatywnych.

Definiowanie takich utworów – jak pisze autorka – być może jest bezcelowe. Zgadzam się. W świecie walki o prawa autorskie, operowanie każdą artystyczną materią, dowolne przekształcanie dzieł sztuki w produkty masowe a produkty masowe w dzieła sztuki – wszystko jest możliwe.

2. Raymond Murray Schafer – The Crown of Ariadne (1979)

Na harfę, instrumenty perkusyjne i playback

Rozdział ten stanowi wypełnienie pojęcia ekfrazy, czyli szczegółowego opisu dzieła sztuki.

Na uznanie zasługuje głębia analizy omawianego utworu. Dziewiętnaście stron wyjaśnień, nawiązanie do mitologii, rozpatrywanie wszystkich elementów performatywnych, technik artykulacyjnych i instrumentarium prowadzi do konstatacji, że tak należy przygotowywać się do tego ale i każdego współczesnego utworu.

W pracy pani Meisner zabrakło mi tylko dwóch informacji, które mogłyby się przydać w zrozumieniu przesłania suity pana Schafera:

1. Dysponujemy w internecie zapisem DVD z uwagami samego kompozytora. Jest to masterclass Eleanor Turner in masterclass with Schafer and Loman

<https://www.youtube.com/watch?v=zFd7SskQegM&t=22s>

2. Utworem obowiązkowym podczas XVII Międzynarodowego Konkursu w Izraelu w roku 2009 był właśnie utwór Raymonda Murray Schafera - The Crown of Ariadne. Dlatego też wiele harfistek i harfistów przygotowywało się do jego wykonania. To może tłumaczyć dużą liczbę wykonń. Chociaż zapis nutowy i wymagania konkursowe ograniczały inwencję wykonawców. Wykonanie dwóch fragmentów The Crown of Ariadne przez panią Meisner utwierdza mnie w tym przekonaniu.

3. Mieko Shiomi – Wind Music for Harp (2006), czyli fluxus event scores na harfę

Artystka jest zarówno odtwórczynią jak i twórcą tego utworu, co wyczerpuje pojęcie performansu fluxusowego. Opis jest wyczerpujący i ciekawy a twórcze wykonanie go koresponduje ze wskazaniami partytury. Ta część dzieła artystycznego robi najlepsze wrażenie. Szczególnie operowanie kolorami, wiatrem i odgłosami przyrody przenosi w rzadko spotykane muzyczne doznania.

4. Thomas Myrmel – Wind Imparted (2013) na dwie harfy i jednego instrumentalistę

Zarówno wykonanie jak i opis partytury są bardzo dobre. Harfistka między harfami staje się plastyczną częścią tego dzieła, urzeka wdziękiem i skupieniem. Tym dokładniej pozwala to chłonać dźwięki i gesty, taniec i mrok.

Jednakże w opisie pojawiają się dwie tezy, z którymi nie mogę się zgodzić :

1. Str. 87 „...na hieroglifach egipskich przy harfach przedstawiano głównie kobiety, mężczyźni pojawiali się zdecydowanie rzadziej i malowani byli bez oczu, „nie mając prawa widzieć w obecności bogów”. Jest to cytata z pracy doktorskiej pani Marty Glenszczyk. Nie znam tej pracy i nie wiem, na czyich autorytetach naukowych oparta swoją wiedzę. Znalazłam jeden artykuł z tą teorią w Wikipedii. Nie chcę się licytować, których wizerunków grających na harfach jest więcej. Jednakże biorąc pod uwagę fakt przenikania się z kulturą Mezopotamii (gdzie na reliefach widzimy nawet zespół harfistów a w grobowcu królowej z Ur wśród szkieletów służek królowej odkryto jeden szkielet męski przy którym leżała harfa) i Egiptu, musimy pamiętać, że historia Egiptu to ponad 5000 lat podzielonych na wiele okresów Starego, Średniego i Nowego Państwa i kilku okresów przejściowych. W Encyklopedii Muzyki Wydawnictwo Naukowe PWM podkreśla się obecność harfy we wszystkich tych okresach. Cyt. „...III tysiąclecie - tzw. Stare Królestwo jest już bogato udokumentowana nie tylko zabytkami archeologicznymi i ikonograficznymi, ale także przekazami pisemnymi. Muzyka była uprawiana w świątyni, gdzie dopuszczalne były tylko niektóre instrumenty: harfa, sistrum, instrumenty dęte. **Muzyka świecka wykonywana była wyłącznie przez mężczyzn.** W okresie Nowego Królestwaznacznie rozwinęła się muzyka świecka a obok wykonawców mężczyzn pojawiły się na wzór orientalny „śpiewające dziewczęta” muzykujące przede wszystkim na harfach.... Grania uczono się w muzycznych akademiach...

wykonawcami byli **dalej** głównie mężczyźni a zawód (podobnie jak u Spartan) był dziedziczny...”

Określenie, że mężczyźni malowani byli bez oczu „nie mając prawa widzieć w obecności bogów” wymaga wyjaśnienia. To jest poboczny problem tematu dysertacji ale w pracy doktorskiej takie tezy historyczne albo nie powinny w ogóle się znaleźć albo trzeba je uzasadnić.

Innym – raczej marginalnym tematem jest kojarzenie aniołów i harfy.

Na stronie 88 dysertacji znajduje się stwierdzenie „...a z instrumentem tym (harfa) przedstawiane były także anioły (choć w Biblii nie ma żadnej wzmianki o takiej konotacji...)” jest to cytat zaczerpnięty z Roslyn Rensch „The Harp, Its History, Technique and Repertoire”.

Mam inny pogląd na tę sprawę. Muszą być powody, dla których na dziesiątkach reliefów, na freskach, na stelach, obrazach, kartach malowanych woluminów widzimy setki aniołów grających na harfach? Dlaczego? Dlaczego harfę kojarzono z sacrum? Dlaczego autorka a za nią pani Meisner wyciąga wniosek, że to harfie ciążyło? Harfa pojawia się na kartach Biblii, w samych Psalmach Dawidowych aż cztery razy.

Znajdujemy w Psalmach pierwowzory anielskich harfistów. Pani Janina Zacchini – historyk sztuki pisze: „...Otóż w Psalmach Dawidowych 145-150 znajdziemy apel do aniołów, by wielbiły Stwórcę słowami (śpiewem) i grą na instrumentach:

Dobrze jest grać naszemu Bogu, wdzięcznie jest nucić pieśń pochwalną (147:1), Chwalcie Go, wszyscy Jego aniołowie, chwalcie Go, wszystkie Jego zastępy (148:2), Chwalcie Go dźwiękiem rogu, chwalcie Go na **harfie** i cytrze! Chwalcie Go bębniem i tańcem chwalcie Go na strunach i flecie! Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych, chwalcie Go na cymbałach brzęczących (150: 3-5)” z artykułu „Anioły – skrzydlaci wirtuozi” Biuletyn Polskiego Towarzystwa Harfowego, grudzień 2020r.

Na stronie nr 88 pani Meisner przedstawia krótką, subiektywną i dowcipną historię harfy. Należy żałować, że nie znalazła się w niej wzmianka o postaci Karola Grolla – polskiego wynalazcy i autora patentu na skuteczne, podwójne przestrajanie harfy – patentu, który odkupił od Grolla Sebastian Erard i na jego podstawie stworzył pierwszą harfę z podwójnym wcięciem. Kto ma o tym pisać (w historii nawet tak krótkiej) jak nie polska harfistka?

Nadmienię, że historię wynalazku i patentu Karola Grolla opisałam szczegółowo w mojej pracy doktorskiej w roku 2018 a od roku 2016 odbywają się co dwa lata w Warszawie, pod egidą Centrum Edukacji Artystycznej ogólnopolskie konkursy harfowe im. Karola Grolla dla uczniów szkół muzycznych I i II stopnia.

5. Simon Steen-Andersen – History of My Instrument (2011) na harfę solo

Ten utwór odbieram jako najmniej ciekawy w dziele artystycznym pani Meisner. Chociaż przyznaję, że wykonanie wymaga żmudnego przygotowania. Technicznie jest też skomplikowany. Porównując inne

wykonania, stwierdzam, że kreacja pani Meisner w żaden sposób nie odbiega od poziomu innych wykonań. Tu tkwi przyczyna mojej negatywnej percepcji tego performansu. Wszystkie wykonania tego utworu są podobne – jeśli nie takie same. Może partytura i projekcja tak narzuca gesty, ruchy, wszystko? A gdzie miejsce na performans?

Pani Meisner podjęła się trudu wykonania tego utworu, aby przedstawić kolejne środki zwrotu performatywnego.

6. Aleksandra Kaca – seems (2023) na harfę, ruch i elektronikę

Cieszy powstały z inspiracji pani Meisner, nowy utwór performatywny. W utworze pani Aleksandry Kacy spodobało mi się zastosowanie lustra i intrygujące postawienie kieliszka na pierwszym planie. Literatura harfowa wzbogaciła się o kolejną, ciekawą kompozycję.

Podsumowanie

Jeszcze raz pragnę podkreślić, że autorka bardzo wnikliwie opisuje wszystkie składające się na dzieło artystyczne utwory. Aczkolwiek nie ustrzegła się od istotnych przemilczeń.

Pani Meisner wykonała ogromną pracę nie tylko grając te utwory, nagrywając je ale również analizując je pod różnymi aspektami, co stanowi cenny materiał dla kolejnych wykonawców i teoretyków zjawiska performansu.

Ze wszystkich wyżej wymienionych, opisanych i zagranych utworów najwyżej oceniam wykonanie Mieko Shiomi – Wind Music for Harp. Wykonanie suity w scenerii letniego pola, gdzie wiatr porusza włosami artystki, śpiewają ptaki a w oddali biją dzwony to ciekawy

pomysł a muzyka, którą tworzy artystka współgra ze zmieniającą się porą dnia, oświetleniem, nastrojem i pięknem.

Drugim ciekawym dziełem w wykonaniu pani Meisner jest utwór Thomasa Myrmeł – Wings Imparted na dwie harfy i harfistkę.

Wydobycie z ciemności dwóch pięknych, o bogatej strukturze instrumentów, ale także pięknej, skupionej twarzy harfistki i jej tańczących rąk – to zjawiskowy performans, a muzyka którą dzieli się z nami wykonawczyni dociera do naszych zmysłów ze zdwojoną siłą. Próba usystematyzowania zjawiska performansu i opisanie jego poszczególnych elementów składowych przy pomocy wybranych utworów jest godna uznania.

Obszerna bibliografia może stać się źródłem wiedzy dla tych, którzy zechcą dalej zgłębiać zagadnienie performatywności.

Temat pracy i zainteresowania autorki dysertacji są bardzo oryginalne i są mi bliskie. Stanowią uzupełnienie wiedzy o zjawiskach performatywnych dla harfy.

Zgadzam się, że utwory performatywne powinny pojawić się w programach szkół muzycznych. I pojawiły się. Na dowód tego mogę przytoczyć udział zespołu „Wiktorska Harp Open” na Festiwalu Mała Warszawska Jesień we wrześniu 2024 z performansem „Fontanna” do muzyki Jarka Siwińskiego. W projekcie wzięło udział 16 młodych harfistów z Warszawy, Bydgoszczy i Gdańska. Performans pod moim kierownictwem odbył się przy wędrującej fontannie (Plac Bankowy) w Warszawie.

Jednakże w dysertacji dostrzegam wiele znaczących braków – najwięcej w rozdziale I, w którym autorka opisuje i systematyzuje zjawisko performansu.

1. Doktorantka w swojej pracy pomija milczeniem bogaty polski dorobek w dziedzinie performance’u, nie zauważa, że na trzech uczelniach muzycznych powstały już takie kierunki studiów.

2. Brakuje w pracy informacji i zwrócenia uwagi na Performance Studies, które przyczyniły się nie tylko do popularyzacji, opisu nowego kierunku w sztuce, usystematyzowania kierunków rozwoju, ale stworzyły w 1997 roku organizację „Performance Studies International”, która łączy badaczy zajmujących się różnymi aspektami performance’u i performatywności.
3. Autorka nie podaje istniejących polskich słownikowych definicji działań performatywnych i performansu – pisze wprost, że takowych nie ma (str. 10 przypis nr 2)
4. Nie znajdujemy w pracy pani Meisner opisu polskich dokonań w tej dziedzinie a są ogromne i ciekawe. A już pominięcie istotnych utworów performatywnych polskich kompozytorów na harfę podważa wartość naukową przedstawionej dysertacji. (str. 8)
5. Autorka określa fluxus i zgadza się, że cyt.: „w większości przejawy performansu w sztuce, jako wyraz sprzeciwienia się, odrzucenia a nawet wyśmiania i lekceważenia elitarnego świata „sztuki wyższej” oraz znalezienie sposobu na udostępnienie i przekaz artystycznych treści masom.” . Tym samym, moim zdaniem, powinna rozwinąć tę myśl i ustosunkować się do takich zjawisk jak:
fizyczne traumatyzowanie ciała, publiczne okaleczanie się, zabijanie zwierząt czy doprowadzenie się performerów do samobójstwa, epatowanie seksem, nagością, które doprowadzało do mniej lub bardziej zamierzonych tragedii, czy film Rhodri Daviesa o spaleniu harfy Erarda.
6. Brakuje mi pełnego opisu wykonania utworu Fidelite (pominięto w opisie polską prapremierę z roku 1985, w której pojawiło się trzech wykonawców).
7. W analizie The Crown of Ariadne na str. 41 autorka zwraca uwagę na płeć wykonawców tłumacząc nadreprezentatywność kobiet w istniejących nagraniach tytułem - historią mitologicznej Ariadny. A może powód jest banalny? Utwór Raymonda Murray Schafera był obowiązujący na XVII Międzynarodowym Konkursie w Izraelu w roku 2009. Wprawdzie za wykonanie konkursowe nagrodę otrzymała kobieta, ale z pewnością do konkursu przygotowywali się również mężczyźni.
8. Autorka nie analizuje pojawienia się w programie obowiązkowym XVII Konkursu w Izraelu w 2009 roku utworu performatywnego, co mogło się przyczynić do wzrostu zainteresowania harfistów nową formą ekspresji.
7. Inne moje uwagi na temat historii harfy, postrzegania tradycji i biblijnych inspiracji traktuję jako mniej istotne.

Konkluzja

Praca doktorska Pani mgr Aleksandry Meisner porusza nowy i mało rozpoznany w Polsce aspekt performatywności w utworach na harfę. Artystka podjęła się zadania, które w wielości zdarzeń, rodzajów i ciągle rozwijających się możliwości zjawiska utrudnia rzetelny opis. Doceniam dzieło artystyczne – różnorodne, ciekawe i świetnie wykonane.

Zgromadzone przykłady nowego zjawiska i dołączona literatura tematu w różnych postaciach jest bogata ale nie wyczerpuje zagadnienia a wręcz zniekształca wiedzę pomijając istotne osiągnięcia polskich twórców zdarzeń performatywnych.

Jednakże pomimo wielu moich zastrzeżeń, uznając podjęcie się trudnego i nowatorskiego tematu, z nadzieją że podczas obrony pracy wiele z moich zastrzeżeń zostanie wyjaśnione, doceniając jakość dzieła artystycznego oraz

działając na podstawie art.13 ust.1 Ustawy z dnia 14.03.2003 roku oraz 1 ustawy 1-5 Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 26.09 2016 r.

Pracę doktorską wraz z dziełem artystycznym pani Aleksandry Marii Meisner przyjmuję.



Prof. dr Anna Sikorzak-Olek

