

dr hab. Tomasz Nowak prof. UW  
Instytut Uniwersytetu Warszawskiego Muzykologii

**Ocena pracy doktorskiej mgr Małgorzaty Włoczkowskiej pt. „Analiza technik tanecznych zastosowanych w spektaklu *Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego*” napisanej pod kierunkiem ad. dr hab. Zofii Rudnickiej**

Praca doktorska mgr Małgorzaty Włoczkowskiej składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym (płyta DVD) oraz opisu, stanowiącego jedną całość. Dzieło artystyczne to spektakl zrealizowany przed 15 maja 2022 roku - taka data znajduje się w metadanych płyty DVD, praca zaś nie zawiera informacji o dacie powstania i nagrania spektaklu. Jego wykonawcami są ówcześni studenci specjalności Choreografia i Teoria Tańca Wydziału Tańca UMFC. Czas trwania nagrania wynosi 28 minut i 39 sekund. Spektakl powstał do muzyki Witolda Lutosławskiego inspirowanej muzyką ludową. Muzyka na potrzeby rejestracji audiowizualnej odtwarzana była z nagrania audio, które zostało zrealizowane przez studentów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, jednak opis dzieła nie podaje na ten temat bliższych informacji, w tym o datach nagrań, dyrygentach, reżyserach i innych realizatorach nagrań. Opis dzieła zawarty został na 53 stronach, w tym streszczenie w języku angielskim, bibliografia, 9 przykładów nutowych, 9 fotografii, 1 tabela i ich spisy.

Dzieło składa się z trzech części i dwunastu obrazów, przy czym część pierwsza składa się z czterech obrazów stworzonych do kolejnych części *Małej Suiety* Witolda Lutosławskiego, druga część z pięciu obrazów odpowiadających kolejnym *Preludium tanecznym*, a część trzecia z trzech obrazów odpowiadających kolejnym częściom *Dmuchańców*. Struktura dzieła przedstawia się więc następująco:

Część I: 1. *Fujarka*, 2. *Hurra-Polka*, 3. *Taniec* (w oryginale *Piosenka*), 4. *Lasowiak-Taniec*

Część II: 5-9. *Preludium Taneczne* (w oryginale *Preludia Taneczne*)

Część III: 10-12. *Dmuchańce* – obrazek sceniczny

Zdecydowana większość obrazów, tj. wszystkie obrazy części pierwszej i trzeciej można by potraktować jako samodzielne kompozycje. Ich zestawienie razem przypomina więc na ogół mozaikę. Jednakże choreografka dołożyła starań by obrazy części pierwszej, stanowiące *Małą Suitę*, były ze sobą zintegrowane mocniej pod względem choreograficznym. Poza tym wszystkie trzy części integrują zastosowane w nich kostiumy, a w części trzeciej także rekwizyt – pęk dmuchańców. Część druga natomiast wykazuje największy stopień wewnętrznej integracji za pomocą treści dramaturgicznej. Struktura dzieła jest więc bardzo starannie przemyślana i przeprowadzona. Jedynym dostrzeżonym przeze mnie mankamentem jest brak wyrazistego zakończenia dzieła.

Jako walor postrzegam też szacunek choreografki wobec oryginalnego twórcywa tanecznego jak też kostiumów regionalnych, czy też ich elementów, które zostały wyraziście ukazane w dziele. W moim przekonaniu również dodane elementy ruchowe zostały dobrane

na ogół z bardzo dużym wyczuciem i znakomicie zharmonizowane. Niewątpliwie najwięcej możliwości otwartej, nieskrępowanej wypowiedzi ruchowej dostarczyło choreografce *Preludium taneczne* (w koncepcji kompozytora było to pięć preludiów). Dlatego słuszną decyzją było ograniczenie do minimum elementów kostiumu tradycyjnego i szersze czerpanie z obcych tańców tradycyjnemu technik tanecznych. Interesująco i wyraziście przedstawia się tu również gestyka. Jest to w moim przekonaniu najmocniejsza część dzieła. Nie sposób jednak nie wskazać w tym miejscu także drobnych mankamentów. Niezbyt fortunnym zabiegiem bowiem było zastosowanie dwumiarowego kroku okroczaków w trójmiarowej *Fujarce* – zdecydowanie lepszym rozwiązaniem byłoby sięgnięcie po krok *polki bez nogę*. Mniej rzucającym się w oczy, ale także niezbyt odpowiednim było użycie mazurwego kroku hołubcowego i trójhołubcowego w *Tańcu* (w oryginale muzycznym *Piosence*) z pierwszej części, bowiem jego wolne tempo było załamywane przez szybkie opadanie tancerki po podskokach, czemu wykonawczynie w żaden sposób nie mogła przeciwdziałać.

Przy prostocie zastosowanego materiału ruchowego cytowanych przez Witolda Lutosławskiego tańców choreografka winna była szukać środków pogłębiających przekaz ideowy. I tak też kandydatka zrobiła. Przede wszystkim sięgnęła po symbolikę stosowanych rysunków i elementów ruchowych. Jako przykład wymienię tu integrujące żeńskie koło w *Fujarce*, kontrastujące z przekątną linią wyprowadzenia tancerek oraz wykreśloną przez tancerzy linią prostą, przecinającą koło na bardzo mocnej osi kierunków 5-1. Ważną rolę odegrały też gesty i interakcje między poszczególnymi tancerkami, symbolizujące przekazywanie plotek w *Hurra-Polce* wraz z dominującymi liniami prostymi, które ograniczają integrację, a sprzyjają atomizacji grupy i tworzeniu opozycji. Gest symbolizujący posłuch plotkom jest zresztą obecny również w środkowej części. Podobne środki doktorantka zastosowała także w innych obrazach (np. koło w *Lasowiaku-Tańcu*). Większą jednak rolę odegrały w nich rekwizyty - zielone gałęzie w *Tańcu*, chusteczka w *Lasowiak-Taniec*, oraz pęk dmuchawców w *Dmucharach*.

Krytycznie muszę natomiast ocenić wprowadzenie śpiewu w skrajnych częściach. W zamyśle choreografki wskazanym w opisie dzieła choreograficznego był to „zabieg mający na celu zaznaczenie regionu, na którym oparta jest kompozycja muzyczna” (s. 25). Mam jednak wątpliwości, czy śpiew ten jest dla odbiorców jasnym sygnałem oznaczającym konkretne regiony. Poza tym poziom wykonawczy śpiewu wyraźnie odstawał od poziomu tanecznego, co raczej przywodziło słuchaczom skojarzenie z twórczością o niskich walorach artystycznych, ze szkodą dla odbioru warstwy tanecznej i nagranej warstwy instrumentalnej. Wprowadzenie więc tego czynnika stanowi dysonans stylistyczny. W dodatku nie sposób określić tego śpiewu jako „śpiew tradycyjny”, co autorka czyni w opisie dzieła na s. 23. Nie zauważamy tu bowiem charakterystycznych dla regionu Rzeszowskiego, czy też Śląskiego elementów brzmieniowych.

Ważnym elementem pracy stanowi część opisowa dzieła. Rozpoczyna ją Wstęp odnoszący się do osobistych doświadczeń i dorobku kandydatki. Rozdział I poświęcony jest przesłaniu dzieła i procesowi twórczemu, ideowo rozgraniczonymi pomiędzy siebie poprzez wyznaczenie dwóch podrozdziałów, choć niestety w praktyce wiele elementów jest nadal wymieszanych ze sobą. W dalszych częściach jednak autorka stara się trzymać zaplanowanych podziałów treściowych. Części te też wiele wnoszą. Mam tu na myśli rozdział

II poświęcony kolejno opisowi koncepcji dzieła, analizie choreograficznej, analizie warstwy wizualnej, genezie dzieła muzycznego *Dmuchawce*, w końcu analizie warstwy muzycznej; oraz rozdział III zawierający opis kształtowania ruchu i obrazu choreograficznego, kompozycjom folklorystycznym Witolda Lutosławskiego, w końcu analizie muzycznych utworów kompozytora wykorzystanych w choreografii autorki. I tu muszę zgłosić pewną uwagę. Nazwę podrozdziału 3.4. sformułowano jako „Analiza muzyczna utworów Witolda Lutosławskiego wykorzystanych w spektaklu”, co czytelnikowi sugeruje, a wręcz obiecuje bardzo wiele. Tymczasem owa analiza jest w istocie prostym opisem słownym wybranych przez choreografkę elementów, a więc formy, kolorystyki i dynamiki. Można oczywiście przyjąć takie podejście autorki, jednakże tytuł tego podrozdziału wymagałby korekty. Nie mogę przy tym nie zauważyć, że nie jest dla mnie zrozumiałe, dlaczego doktorantka zignorowała współczynnik metroritmiki, który wszak jest tym, który najsilniej łączy muzykę z tańcem.

Poza tym zauważam, że jakkolwiek zdecydowana większość tez i opisów doktorantki znajduje we mnie zrozumienie i akceptację, to jednak nie można się zgodzić z niektórymi twierdzeniami autorki. I tak:

1. Na s. 7 doktorantka stwierdza, że wyzwania, z jakimi musiała się zmierzyć jako choreografka polegały na „polubieniu oraz opracowaniu rytmicznym i muzycznym partytury muzycznej”. Rodzi to moje zastrzeżenia. Czy bowiem „polubienie” jest koniecznym warunkiem podjęcia pracy choreograficznej? Czy właściwym jest stwierdzenie, że autorka dokonała „opracowania rytmicznego i muzycznego partytury”?

2. Na s. 8 autorka stwierdziła, że „Na kształt społecznego obiegu tańca ludowego wpływ wywarły uwarunkowania historyczne – trwający w Polsce kilka dekad socjalizm”. Pomija natomiast sięgającą początków XVIII wieku koncepcję „tańców narodowych” i tradycję scenicznych prezentacji tańców ludowych, rozwijaną szczególnie w XIX wieku i okresie międzywojennym, jak też olbrzymi wysiłek popularyzacji tańców tradycyjnych przez regionalistów i pedagogów wychowania fizycznego w pierwszej połowie XX wieku. Tymczasem sama wskazuje, że nauczycielami przyszłych twórców okresu PRL, takich jak Witold Zapała byli Leon Wójcikowski i Jadwiga Hryniewiecka (s. 32), którzy w okresie międzywojennym obok Feliksa Parnella i wielu innych twórców wyznaczyli kanony stylizacji polskich tańców ludowych, funkcjonujący praktycznie po chwilę obecną. Autorka też w innym miejscu pracy (s. 33) wskazała, że u Witolda Lutosławskiego zainteresowanie folklorem nastąpiło w latach trzydziestych XX wieku. Już samo to powinno skłonić choreografkę do wskazania, że był to dłuższy proces, znacznie poprzedzający okres PRL.

3. Na s. 8 autorka zdaje się przedstawiać sposoby prezentacji tańca ludowego w formie skali, na której jednym biegunie umieszcza zespoły amatorskie, a na drugim uczelnie wyższe. Czy jest to jednak właściwe zestawienie, jeśli weźmiemy pod uwagę, że na wielu uczelniach wyższych funkcjonują przecież właśnie zespoły amatorskie? Czy bardziej właściwym nie byłoby ukazanie podziału na zespoły amatorskie i zawodowe, czy też klasyczny podział Józefa Burszty na zespoły autentyczne, opracowane i stylizowane?

4. Również na s. 8 autorka stwierdza, że taniec „szczególną rolę odgrywał na wsi, w wyniku tego powstały tańce, które nazywamy rzemieślniczymi”. Ale przecież nie tylko w literaturze

międzynarodowej, ale również w rodzimych publikacjach Roderyka Langego znajdziemy potwierdzone dowody na to, że są to tańce wywodzące się ze średniowiecznych tańców cechowych, a więc wybitnie związane z kulturą miejską.

5. Na s. 19 pisząc o tańcu jako narzędziu ekspresji doktorantka wskazuje, że „wewnątrz niego możemy znaleźć kolejne układanki takie jak aktywność, kontemplacja, dążenie do doskonałości”. Czy jednak „aktywność”, „kontemplację” i „dążenie do doskonałości” możemy rozpatrywać w charakterze „układanki”? Mam co do tego poważne wątpliwości.

6. Na s. 23 autorka stwierdza, że układ trójkowy tancerzy występuje „niemal w każdym tańcu śląskim”. Tymczasem chociaż w leksykonie Grażyny Dąbrowskiej znajdujemy ponad dziewięćdziesiąt gatunków tanecznych z szeroko pojętego Śląska, to zaledwie w kilkunastu znajdujemy ów układ. Twierdzenie autorki uznać należy więc za nieuprawnione. Jedyne co możemy autorce przyznać, to fakt, że układ trójkowy faktycznie spotykamy w tańcach o charakterze emblematycznym dla regionu Śląska.

7. Na s. 34 doktorantka stwierdza, że stalinowskiej władzy bardzo zależało na spopularyzowaniu muzyki ludowej. Ale w literaturze specjalistycznej badacze twierdzą, że chodziło tu raczej o instrumentalne wykorzystanie muzyki ludowej, podobnie jak stylistyki neoklasycznej, co miało ułatwić czynnikom państwowym kontrolę nad środowiskiem twórców kultury oraz zniwelować jego rolę, podnosząc jednocześnie znaczenie twórczości amatorskiej.

Do powyższych uwag dodam jeszcze, że bardzo smutno było mi skonstatować, że doktorantka Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, wygłaszając na s. 4 pean na cześć rosyjskich kompozytorów epoki romantyzmu i ich dokonań w zakresie tworzenia muzyki narodowej, ani słowem nie wspomniała o wcześniejszych dokonaniach polskich romantyków na czele z Fryderykiem Chopinem. Zły to sygnał dla przyszłości polskiej kultury narodowej. Przy okazji pragnę zwrócić uwagę na to, co w swoich pamiętnikach wykazał Feliks Parnell, że zanim powstał zespół Igora Moisiejewa, to jego zespół zdobywał aplauz i medal olimpiady tanecznej, o czym Polscy tancerze obecnie powinni pamiętać.

Przechodząc do już bardziej technicznych uwag pragnę zwrócić uwagę, że praca nie została opatrzona podsumowaniem lub zakończeniem i urywa się po opisach analitycznych, choć została opatrzona streszczeniem w języku angielskim. W tekście zdarzają się obce naukom muzycznym, a przez to mylące w tego typu pracy doktorskiej użycia terminów, takie jak np. „rozległa gama nastrojowa” (s.46). Obecne są też dość licznie kolokwializmy lub też wyrażenia żargonowe stosowane w środowisku choreograficznym lub muzycznym (np. „buszowanie po Bibliotece Narodowej”, s. 5; „intro”, s. 36; „prymka”, s. 39; „smyczki bardzo rozmachowe” i „tempo (...) żwawe”, s. 46; „tempo (...) idące do przodu”, s. 47), co stanowi uchybienie stylistyczne w pracy o ambicjach naukowych.

Istotną rolę w pracy pełnią przypisy dolne, odwołujące się do źródeł lub też wyjaśniające pewne terminy. Ich stosowanie należy uznać za zadowalające, choć stwierdzić należy, że w wielu z nich występują braki w opisach bibliograficznych, a przypisy zawierające definicje o charakterze słownikowym nie zawsze podają źródła, z którego zostały zaczerpnięte. Niektóre odwołania do przypisów nie zostały podane w najodpowiedniejszym

miejscu. Zdarzają się również miejsca, w których przypis powinien się znaleźć, a nie występuje, np. na s. 5 przy powołaniu się na Zbigniewa Herberta i Johna Deweya, na s. 22 przy powołaniu się na twórczość Jana Kochanowskiego i Mikołaja Reja, na s. 48 przy cytacie ze Stanisława Godlewskiego.

W tekście momentami zdarzają się powtórzenia poszczególnych twierdzeń (na s. 21), nazw lub terminów (np. s. 36). Dość częste są błędy literowe, spośród których najbardziej bolesne są te, które dotyczą postaci ogólnie znanych (np. Zbigniew Herbert a nie „Herbart” i John Dewey a nie „Davey” jak jest na s. 5, czy Grzegorz Fitelberg, a nie „Fitlenberg” jak jest na s. 34). We francuskojęzycznych terminach baletowych autorka nie zastosowała znaków diakrytycznych. Zdarzają się też dobrze widoczne błędy edycyjne (miejscami brak jest wcięć akapitowych lub też odstępy między liniami zostały mocno zagęszczone).

Najwięcej uwag dotyczy bibliografii, w której zawarte pozycje nie zostały uporządkowane według jednolitej normy, a na dodatek zostały uporządkowane w kolejności alfabetycznej imion a nie nazwisk, co utrudnia jej wykorzystanie. Wszystkie rekordy bibliografii wykazują jakiś brak – najczęściej nazwy wydawcy, miejsca lub roku wydania, ale czasem też autora lub tytułu. Za to w niektórych z nich występują elementy nie wymagane w polskich normach bibliograficznych (np. numer ISBN, lub tłumaczenie tytułu na język francuski). Składowe części poszczególnych rekordów nie zostały oddzielone znakami interpunkcyjnymi.

Wszystkie wskazane uwagi, jakkolwiek świadczą o tym, że tekst rozprawy został przygotowany bez należytej staranności, to jednak nie dyskredytują samego dzieła choreograficznego, omówionego już powyżej i dobrze je opisujących obszernych fragmentów części pisemnej niniejszej pracy.

### **Konkluzja**

Praca doktorska mgr Małgorzaty Włoczkowskiej potwierdza zadowalającą wiedzę teoretyczną. Kandydatka w autorski sposób zrealizowała spektakl *Inspiracje taneczne malowane muzyką Lutosławskiego*, który stanowi wkład w rozwój sztuki tańca. W swojej pracy doktorskiej rozwiązała założone oryginalne zagadnienie artystyczne. Dlatego też działając zgodnie z wymaganiami art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku (Dz. U. z 2017 roku poz. 1798) oraz Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz. U. z 2018 roku poz. 261) stawiam wniosek o przyjęcie pracy doktorskiej mgr Małgorzaty Włoczkowskiej w dziedzinie sztuk muzycznych i dopuszczenie do dalszych etapów przewodu doktorskiego sztuki.

