

Recenzent: dr hab. Aleksander Nowak

Katowice, 8.09.2018

Recenzja w przewodzie doktorskim mgr Anny Marii Huszczy w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki, w specjalności kompozycja, wszczętym w dniu 3 lipca 2017 – na podstawie utworu „Erysipelas” wraz z opisem autorskim – wykonana na zlecenie Rady Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

OCENA DOROBKU DOKTORANTKI

Mgr Anna Maria Huszcza posiada wyższe wykształcenie muzyczne w dwóch specjalnościach: kompozycji (licencjat oraz magister, UMFC) oraz rytmiki (magister, UMFC). Podczas magisterskich studiów kompozytorskich poszerzała swą wiedzę i umiejętności w zakresie posługiwania się multimediami. Wszystkie kierunki i stopnie studiów Doktorantka ukończyła z oceną celującą.

Doktorantka posiada bogaty dorobek artystyczny, jej kompozycje są grywane w Polsce i innych krajach (m.in. Litwa, Francja, Niemcy czy Japonia). W dokumentacji znaleźć można informacje o kilkudziesięciu kompozycjach autorstwa Doktorantki, napisanych w latach 2009-2017 (część stanowią przykłady muzyki do spektakli teatralnych oraz aranżacje i opracowania utworów innych kompozytorów). Szczególnie imponująco przedstawia się spis polskich i zagranicznych wykonań kompozycji Doktorantki w latach 2009-2017 obejmujący blisko 120 pozycji (znów, wliczając muzykę do spektakli, opracowania i aranżacje). Muzyka Anny Marii Huszczy kilkakrotnie brzmiała na różnych antenach radiowych (najczęściej w Programie 2 Polskiego Radia), doczekała się kilku wydań nutowych, jest także zarejestrowana na kilku płytach, w tym na cieszącym się pozytywnymi recenzjami prasowymi monograficznym albumie *wydziwiAnka* z 2016 roku. Anna Maria Huszcza jest laureatką kilku konkursów kompozytorskich, a także stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” przyznawanego młodym artystom o szczególnych osiągnięciach.

Nieco skromniej przedstawia się dorobek dydaktyczny Doktorantki, obejmujący pracę w kilku placówkach przedszkolnych i ognisku muzycznym w charakterze nauczyciela rytmiki, gry na fortepianie i przedmiotów umuzykalniających-teoretycznych, prowadzenie warsztatów dla nauczycieli i uczniów, a także prowadzone od roku 2016 wykłady w ramach przedmiotu etnomuzykologia na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Doktorantka brała także czynny udział w kilku konferencjach i sesjach naukowych.

Jak w swej opinii o Doktorantce stwierdza Prof. Alicja Gronau-Osińska, „dorobek Anny Marii Huszczy znacznie przewyższa wymagania stawiane doktorantom”, z czym można się zgodzić, zwłaszcza biorąc pod uwagę Jej osiągnięcia artystyczne.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ

Przedstawioną pracę stanowi kompozycja „Erysipelas” na aktora, głos biały, kwartet wokalny (SATB), zespół instrumentalny i elektronikę. Bardzo istotnym dopełnieniem partytury, ze względu na charakter utworu, dla którego pełnego zrozumienia bardzo przydatna jest wiedza o jego zapleczu teoretycznym, jest obszerny, autorski opis dzieła. Oprócz partytury i opisu dokumentacja zawiera także roboczą i nieuwzględniającą wszystkich założeń przestrzennych w rozmieszczeniu wykonawców i publiczności, niemniej satysfakcjonującą rejestrację audiowizualną utworu, dającą pewne pojęcie o możliwym ostatecznym kształcie kompozycji. Poszczególne części pracy zostaną omówione w osobnych punktach.

1. Utwór muzyczno-sceniczny

a. Klasyfikacja gatunkowa

Niełatwym zadaniem byłaby jednoznaczna klasyfikacja gatunkowa kompozycji „Erysipelas”. Wydaje się, że istotnymi nośnikami treści są tu zarówno jej zawartość dźwiękowa (barwowo-wysokościowo-rytmiczna), jak i forma oraz konieczne do spełnienia warunki przestrzenno-performatywne. Mamy więc do czynienia z utworem muzyczno-scenicznym, któremu być może najbliżej do gatunku teatru muzycznego, gdzie ruch i przestrzeń są nieodłącznymi elementami utworu, jednak zdecydowany akcent położony jest zazwyczaj na muzykę. Co jednak najważniejsze, kompozycja w zamierzonym przez Autorkę kształcie wydaje się dobrze funkcjonować jako całość (z pewnymi zastrzeżeniami, o których poniżej).

b. Warstwa brzmieniowa (barwa i wysokość)

Cechą utworu „Erysipelas”, która nasuwa się jako pierwsza przy próbie jego całościowego opisu jest różnorodność brzmieniowa. Kompozytorka sięga tu do bardzo różnych światów, przede wszystkim pod względem barwy dźwięku. Aparat wykonawczy obejmuje właściwie wszystkie dostępne dziś źródła dźwięku wywiedzione z bliższych i odleglejszych czasowo tradycji, od głosu ludzkiego (w wersji w pewnym sensie najczystszej, w postaci „głosu białego”, jak i „klasycznej”, w postaci kwartetu wokального), poprzez różnorodne instrumentarium (zawierające przedstawicieli wszystkich grup orkiestry symfonicznej: instrumenty strunowe, dęte drewniane i blaszane oraz perkusyjne), aż po dźwięki generowane elektronicznie (kontrolowane przez wykonawcę obsługującego *sampler*, emitowane wielokanałowo). W zakresie sposobów wydobywania dźwięku dominują tradycyjne techniki, jednak pojawiają się też nowsze metody, zwłaszcza w partiach kwartetu wokального, w których oprócz śpiewu obecne są także szept, mowa i krzyk, a także w partiach instrumentów dętych, gdzie pojawia się m.in. zadęcie *tonlos*, czy harfy, w której wykorzystane jest np. uderzenie kluczem do strojenia w korpus instrumentu. W partiach smyczków wyróżnia się operowanie częstymi zmianami między różnymi rodzajami *vibrato* oraz pozycjami smyczka na strunie (*ordinario*, *sul tasto* i *sul ponticello*). Warstwa elektroniczna bazuje na nagranych wcześniej materiale wykorzystującym brzmienia „żywej” części aparatu wykonawczego w utworze.

Tę bardzo zróżnicowaną mnogość dźwięków Kompozytorce udaje się połączyć w spójną całość. Wydaje się, że czynnikiem spajającym jest tu przede wszystkim świadomie zastosowana i daleko idąca oszczędność w zakresie różnicowania wysokości dźwięku. Dźwiękiem zdecydowanie dominującym jest *g*, pojawiające się zarówno jako dźwięk stały grany przez wiele partii *unisono* bądź z zastosowaniem niewielkich, w tym mikrotonowych odchyień, nieco w duchu twórczości Gacinto Scelsi'ego, jak i jako rodzaj centrum tonalnego we fragmentach bardziej rozbudowanych wertykalnie, opartych często na swobodnie potraktowanej technice imitacji polifonicznej. W kilku fragmentach utworu rolę pierwszoplanową przejmują dźwięki o nieokreślonej wysokości, za sprawą wspomnianych nowszych metod wydobywania dźwięku, jak i instrumentów perkusyjnych, w tym pełniących ważną rolę tradycyjnych kołatek obsługiwanych przez kwartet wokalny.

c. Rytm

Bardzo istotnym elementem języka muzycznego zastosowanego w utworze „Erysipelas” jest metrorhythmika, której wyróżnić można zasadniczo trzy rodzaje: metrum ścisłe, brak określonego metrum z zachowaniem przybliżonych proporcji rytmicznych (zapis przy użyciu notacji proporcjonalnej), oraz połączenie elementów pulsu metrycznego z grą swobodną, poprzez zastosowanie indywidualnych powtórzeń modułów o określonym pulsie, czy też idiomatycznej improwizacji nawiązującej do muzyki ludowej. Płynne następstwo oraz przenikanie się tych rodzajów stosowanej metrorhythmiki owocuje naturalnie płynącą, wartką narracją uwzględniającą zarówno czas pulsacyjny, jak i amorficzny, by odwołać się do klasyfikacji zaproponowanej przez Pierre'a Boulez'a.

d. Forma

Kompozycja mimo swej wieloczęściowości, wynikającej z wyjaśnionej w opisie pracy próby nawiązania do struktury rytuałów ludowych jest całością zbudowaną w oparciu o zasadę płynnego rozwoju, budowania kulminacji i rozładowywania napięcia. Choć nie brak tu kontrastów i nagłych zwrotów narracji, utwór sprawia wrażenie formy organicznej i spójnej. Wydaje się, że jednym z istotnych elementów odpowiedzialnych za tę spójność jest zawartość warstwy elektronicznej, jak już zostało powiedziane wywiedzionej wprost z brzmienia wykorzystanego tu aparatu wokально-instrumentalnego. Płynny przebieg formalny oparty na stopliwym brzmieniu przetworzonych elektronicznie dźwięków głosów i instrumentów, z nałożonymi nań czasem bardziej, a czasem mniej wyraźnie wyodrębniającymi się interwencjami żywych wykonawców przywołać może na myśl twórczość, zwłaszcza operową, Kaji Saariaho. Wrażenie to wzmacnia dodatkowo stosowana tu i ówdzie, wspomniana już mikrotonowość.

e. Przestrzeń i akustyka

Wiele aspektów materiału i budowy utworu „Erysipelas” wynika z świadomego (jak i częściowo, przynajmniej w założeniu, jak twierdzi Autorka w swej pracy pisemnej, nieświadomego czy podświadomego) wykorzystania symboli i rytuałów ludowych. Zaprojektowany tu przez Kompozytorkę aspekt przestrzenny nawiązuje do jednego z najpowszechniej występujących i posiadających najbogatsze znaczenie symboli w wielu

kulturach świata jakim jest okrąg. Zarówno zespół instrumentalny jak i publiczność powinny być w trakcie wykonania rozmieszczone koncentrycznie (instrumentaliści na najbardziej zewnętrznym okręgu), wokół umieszczonego centralnie stanowiska kontroli warstwy elektronicznej. Śpiewacy poruszają się w określonych kierunkach w ramach tej kolistej struktury. Jakkolwiek założenie to jest bardzo ciekawe i potencjalnie efektowne, a także podparte spójnymi i dogłębnymi przemyśleniami, szczegóły jego realizacji budzą pewne wątpliwości. Po pierwsze, zakładany tu układ przestrzenny w dużym stopniu determinuje rodzaj miejsca w jakim utwór możliwy jest do wykonania, raczej eliminując miejsca najbardziej sprzyjające brzmieniu żywych instrumentów i głosów. Po drugie, założona tu liczebność zespołu instrumentalnego (mimo różnorodności w zasadzie bardzo kameralna), a zwłaszcza wokalnego (jeden głos solowy oraz pełniący często rolę chóru, lecz obsadzony solowo kwartet) wydaje się wiązać z pewnymi określonymi i ograniczonymi odległościami, które z jednej strony mogą zapewnić niezbędny komfort komunikacyjny (wizualny i dźwiękowy) między wykonawcami (w tym dyrygentem), a z drugiej warunki adekwatne dla wybrzmienia tej muzyki (dobrze funkcjonującej w zwartym zespole, lecz wcale niekoniecznie w układzie bardzo odległych od siebie, osobnych źródeł dźwięku). Te ograniczenia odległościowe dobrze unaocznia realizacja audio-wideo dołączona do dokumentacji; wydaje się, że taki właśnie jak widoczny tam układ wykonawców jest optymalny. Rozmieszczenie wykonawców na okręgu o średnicy zapewniającej stosunkowo niewielkie odległości między nimi zarówno na linii okręgu, jak i po przekątnych, pozwala na osiągnięcie pełnej konsolidacji brzmienia oraz dobrą wzajemną widoczność, natomiast wyklucza raczej umieszczenie pomiędzy nimi a centrum okręgu publiczności. Być może zmieściłby się tam pojedynczy rząd krzesel (publiczność stojąca zaburzała by komunikację wzrokową między wykonawcami), ale to z kolei poważnie ograniczyłoby liczbę słuchaczy – do najwyżej kilkunastu osób. Problematiczne wydają się także partie kwartetu wokalnego. Nawet przy takim ustawieniu muzyków jak widoczne na nagraniu, a na pewno przy znacznie szerszym obwodzie okręgu, w początkowej fazie utworu, kiedy śpiewacy stoją, zgodnie z instrukcją w partyturze „daleko poza okręgiem”, czyli daleko za linią instrumentów, ich kwestie mogą stać się zupełnie niesłyszalne dla publiczności.

Można przypuszczać i mieć nadzieję, że rozwiązania dla tych kwestii uda się z powodzeniem znaleźć przy okazji premierowego wykonania „Erysipelas”. Być może jednym z rozwiązań byłaby amplifikacja wszystkich instrumentalistów i śpiewaków, jednak należałoby to zrobić z dużą rozwagą (i nakładem niematych środków) aby nie zaburzyć przemyślanej i spójnej topofonii wynikającej z założonego układu okręgów. Inne nasuwające się rozwiązanie to zwiększenie liczebności wykonawców, zarówno instrumentalistów jak i śpiewaków kwartetu, co oczywiście pociąga za sobą szereg dalszych kwestii do rozwiązania.

f. Element performatywny

Jak już zostało powiedziane, utwór „Erysipelas” pomyślany został jako rodzaj muzycznego spektaklu. Biorący udział w wykonaniu muzycy, przede wszystkim wokaliści oraz realizator partii elektroniki symbolizują uczestników ludowego rytuału uzdrawiania. Oprócz zadań muzycznych wykonawcy realizują również wskazówki dotyczące ruchu scenicznego

i gestykulacji. Instrukcje aktorskie są oszczędne, ale dobrze przemyślane i sugestywne, więc można się spodziewać, że ich odpowiednia realizacja, także dzięki zakładanemu układowi przestrzennemu (o ile uda się go zrealizować) zaowocuje przekonującym i angażującym odbiorcą efektem końcowym. Wydaje się, że szczególnie duża odpowiedzialność spoczywa tu na osobie realizującej partię elektroniczną, na której przez większość czasu skupiona jest uwaga odbiorców, choćby przez centralne umiejscowienie. Szczegółom scenicznej realizacji tej partii na pewno warto w związku z tym poświęcić szczególną uwagę dla uniknięcia wrażenia sztuczności, zwłaszcza że realizatorzy partii elektronicznych niekoniecznie nawykli do bycia w centrum uwagi.

W dwóch miejscach założone działania sceniczne budzą pewne wątpliwości. Pierwsza, dość oczywista wątpliwość dotyczy zastosowanie otwartego ognia – w momencie podpalenia paków Inianych. Nie dość, że sama obecność ognia na scenie może wiązać się z pewnymi koniecznymi, a nie zawsze łatwymi do spełnienia warunkami, jak każdorazowa obecność wyekwipowanego w gaśnicę strażaka w trakcie wykonania, to jeszcze ten konkretny sposób posłużenia się ogniem rodzi szczególne niebezpieczeństwa. Paki Iniane są, jak wiadomo, materiałem szczególnie łatwopalnym, który w trakcie spalania może szybko unosić się w powietrzu (co zresztą jest założeniem w oryginalnym rytuale). Biorąc pod uwagę, że moment podpalenia paków to miejsce bardzo ważne w utworze, nie tylko scenicznie, ale też muzycznie, a sprawa bezpieczeństwa jest tu nie do pominięcia, również tej kwestii warto poświęcić specjalną uwagę.

Druga wątpliwość dotyczy momentu zamknięcia przez postać Szeptuchy komputera, przy pomocy którego realizowana jest partia elektroniczna. Symbolika tego aktu jest bardzo wymowna i ważna w utworze. Symbolikę tę jednak znacznie osłabia konieczność ponownego otwarcia komputera w celu dokończenia utworu (tak przynajmniej wynika z nagrania wideo). Warto być może pochylić się nad tym miejscem i znaleźć rozwiązanie pozwalające zachować jego symboliczną moc, zwłaszcza, że uśpienie komputera w trakcie trwania utworu tak czy inaczej wydaje się ryzykownym zabiegiem.

g. Partytura

Zapis nutowy utworu jest przejrzysty i komunikatywny. Zastosowane środki opierają się na tradycyjnych metodach zapisu, poszerzonych o wybrane zdobycze XX wieku, jak notacja proporcjonalna, czy elementy notacji aleatorycznej i graficznej. Odrobinę wątpliwości budzą niektóre elementy zapisu fragmentów bez określonego metrum, gdzie pojawiają się określenia sekundowe czasu trwania kolejnych odcinków. Nie jest całkiem jasne, kiedy owe określenia są informacją dla dyrygenta o tym, ile dany odcinek obiektywnie trwa, co wynika choćby z czasu trwania danego *sampla*, a kiedy są instrukcją określającą jaką długość trwania należy wyegzekwować od wykonawców, z zegarkiem w ręku. Zegarek nie jest tu tylko przysłowiowy, ponieważ czasy trwania odcinków są określone bardzo dokładne, a przy tym nierzadko dość długie. Konsekwentne stosowanie określenia *circa* nie rozwiązuje sprawy, ponieważ zdarzające się w partyturze zestawienie obok siebie fragmentów trwających kilkadziesiąt sekund a różniących między sobą tylko o jedną sekundę sugeruje precyzję

domagającą się czasomierza. Do takich miejsc należą na przykład fragmenty *solo* w partiach dętych blaszanych (litera H), gdzie określone są całościowe czasy trwania odcinków (ca 24" i ca 25"), które jednak w solistycznych partiach dzielą się na mniejsze, grane *ad libitum* odcinki z fermatami i dźwiękami o nieokreślonym dokładnie czasie trwania. Z partytury nie wynika, czy dyrygent powinien czekać tu na solistę, czy też mierzyć czas i domagać się skończenia *solo* w odpowiednim czasie. Wydaje się także, że w niektórych fragmentach problematyczna może stać się kwestia rozpisania poszczególnych partii na głosy. Np. zapis partyturowy we fragmentach oznaczonych jako F i H sugeruje konkretną kolejność wykonania figur szesnastkowych w partiach smyczków. Nie jest jasne czy poszczególni muzycy powinni w tym fragmencie próbować wyliczyć odpowiedni czas na odpowiednie wejścia, umawiać między sobą podczas prób, kierować się znakami dyrygenta (których brak w partyturze), czy też zagrać swoje partie *ad libitum*, co jednak może zmienić ostateczny kształt tego miejsca.

Najpoważniejsze zastrzeżenia budzić może brak legendy w zakresie zawartości partii elektronicznej. Jedyne czego możemy się domyślić z partytury, to, że wykonawca tej partii operuje gotowymi plikami dźwiękowymi, które w odpowiednich miejscach w jakiś sposób włącza i wyłącza, kieruje do odpowiedniego głośnika (choć ta informacja nie zawsze się pojawia), ewentualnie modyfikuje dynamicznie. W dobie mnóstwa dostępnych programów oraz instrumentów, a także szybko postępującej wymiany starych wersji sprzętu i oprogramowania na nowe, zawarcie w partyturze informacji o pełnej konfiguracji sprzętowo-programowej aktualnej w momencie pisania utworu, a także o dokładnej zawartości poszczególnych plików, procesach jakim zostały poddane dźwięki itp. wydaje się jednak dobrą praktyką. W gruncie rzeczy podobnie, choć z innych powodów rzecz ma się z partią głosu białego, szczególnie jego pierwszym pojawieniem się, oznaczonym jako IMPRO i dookreślonym enigmatycznie: „nawoływania zbliżone do okrzyków na góralskich halach [...]”. Realizacja tego fragmentu zależy od szeregu ustaleń między kompozytorem i dyrygentem a wykonawcą. Partytura mogłaby zawierać przynajmniej sugestie treści tych ustaleń, tak by jej realizacja była możliwa również bez udziału kompozytora, czy pierwszego wykonawcy tej partii.

Przydatnym dodatkiem do partytury, oprócz uwzględnionego synopsis, byłby także osobny tekst libretta (można mieć wątpliwości czy to adekwatne określenie w tym przypadku, jednak takiego terminu używa sama Autorka).

Nie ulega jednak wątpliwości, że mimo zastrzeżeń utwór jest jak najbardziej wykonalny (czego dowodem nagranie), a wszystkie ewentualne sporne kwestie możliwe są do rozstrzygnięcia w pracy dyrygenta z zespołem. Powyższych uwag nie należy traktować jako wymogów zmian w trakcie przewodu doktorskiego, a jedynie jako sugestie do przemyślenia przy okazji wykonania utworu, a zwłaszcza ewentualnego wydania partytury drukiem.

h. Podsumowanie

„Erysipelas” z punktu widzenia (i słyszenia) odbiorcy, co jest właściwie najistotniejsze, jest utworem frapującym i nietuzinkowym, posiadającym wiele miejsc pięknych i poruszających, świadczącym o dużej wrażliwości i talencie, a także solidnym warsztacie

Kompozytorki. Dzieło to z pewnością zasługuje na premierowe wykonanie w pełnym kształcie i dalsze życie koncertowe.

2. Praca pisemna

Autorski komentarz do pracy doktorskiej p. Huszczy dzieli się na dwie zasadnicze części: relację z pracy badawczej poprzedzającą kompozycję oraz opis samego utworu. Lektura komentarza świadczy o imponującej pracy wykonanej przez Doktorantkę, jej głębokim zaangażowaniu w podejmowany temat, a także jej wysokiej samoświadomości artystycznej. Praca dowodzi, że wykorzystanie wątków folklorystycznych w twórczości Doktorantki nie są, jak nierzadko bywa, przejawem powierzchownej, wraźniowej fascynacji, lecz wynikiem dogłębnej, ugruntowanej w dostępnej literaturze analizy (przy zachowaniu wszystkich zalet fascynacji). Praca jest napisana poprawnym językiem, posiada także obszerne i dobrze udokumentowane przypisy oraz bibliografię.

Wziąwszy pod uwagę ambicje Autorki i szeroki zakres podejmowanych tu zagadnień, odrobinę niedosytu pozostawiać może brak odniesienia się do większej liczby postaci XX i XXI wiecznej sceny muzycznej, eksplorujących rejony podobne do tych, z którymi mierzy się kompozycja „Erysipelas”. Dotyczy to np. postaci Karlheinz Stockhausena, który, niezależnie od oceny samej muzyki, pozostaje niewątpliwie jednym z najważniejszych twórców XX wieku, a którego założenia i dążenia, które doczekały się już kilku ciekawych opracowań w języku polskim, są w wielu punktach zbieżne z tematami podejmowanymi przez Autorkę (przede wszystkim kwestia rytualności muzyki). Innym kompozytorem przychodzącym w tym kontekście na myśl, którego twórczość i pisma (dostępne częściowo także w języku polskim) jest Heiner Goebbels. Jego oryginalne koncepcje teatralno-muzyczne wydają się w pewnym stopniu korespondować z założeniami utworu „Erysipelas”.

Kompozycja „Erysipelas” opisana jest wnikliwie i wyczerpująco. Szczególnie interesujące są fragmenty opisu referujące powiązania między elementami kompozycji a światem ludowych wierzeń i rytuałów. Co z jednej strony może powodować niedosyt, ale z drugiej pozytywnie intryguje, Autorka nie wyjawia wprost swojego stosunku do owych rytuałów i wierzeń. Stara się opisać je z zachowaniem naukowego obiektywizmu, nie oceniając ich i raczej nie odnosząc do zagadnienia ich ontologii. Jest ewidentne, że kwestie te głęboko poruszają wyobraźnię Kompozytorki, można się domyślać, że na wielu różnych poziomach i na wiele różnych sposobów. Właściwie ten stan rzeczy uznać należy za zaletę całości pracy, w kontekście ogólnie pożądanego samowystarczalności dzieła artystycznego; w obecnym kształcie część teoretyczna pracy dopełnia i pogłębia odbiór utworu, a nie usiłuje, jak to się zdarza, nadrobić jego niedostatki.

Warto być może zauważyć, że cała praca doktorska w przedstawionym kształcie pozwala potraktować ją jako udany przykład na cieszący się rosnącym uznaniem i zainteresowaniem *artistic research*, którego założeniem jest pogłębiona analiza naukowa wybranego zagadnienia, zwieńczona autonomicznym aktem twórczym bazującym na pracy badawczej i stanowiącym dla wyników tej pracy swego rodzaju ucieleśnienie.

3. Rejestracja audiowizualna

Ta część pracy doktorskiej nie jest obligatoryjna, w związku z czym nie wymaga pełnego omówienia, jednak warto o niej wspomnieć bo stanowi bardzo cenny i przydatny aneks. Z pewnością również jej przygotowanie mogło przyczynić się do lepszego przemyślenia i dopracowania różnych kwestii wykonawczych. Przedstawiona wersja audiowizualna utworu „Erysipelas” nie jest w stanie uwzględniać wszystkich jego założeń i nie można potraktować jej jako substytut żywego wykonania. Utwór w takim kształcie natomiast może funkcjonować jako osobne dzieło wykorzystujące zalety montażu filmowego niedostępne w wykonaniu żywym. Dobrym tego przykładem jest wspomniana już wyżej scena palenia pakuł, która na załączonym filmie zrealizowana jest w plenerze i płynnie włączona w przebieg całości. Jest to bardzo efektowny pomysł, nawiasem mówiąc w dużej mierze eliminujący problemy logistyczne związane z użyciem ognia.

KONKLUZJA

Przedstawioną kompozycję Anny Marii Huszczy pt. „Erysipelas” oceniam wysoko, dostrzegam także wartość i odkrywczość Jej rozważań teoretycznych. Biorąc również pod uwagę Jej znaczący dorobek artystyczny i nie mając wątpliwości, że jest obiecującą postacią tak w wymiarze artystycznym jak i akademickim stwierdzam jednoznacznie, iż przedstawiona praca doktorska spełnia warunki sformułowane w art. 13 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2003 r. Nr 65 poz. 595, z późn. zm.); przedstawioną pracę doktorską przyjmuję i wnioskuję o dopuszczenie jej do dalszego postępowania w przewodzie.

dr hab. Aleksander Nowak