

prof. dr hab. Wojciech Adamczyk
Akademia Teatralna
im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie

Warszawa, 7 grudnia 2021r.

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr Moniki Myśliwiec

„Choreografia i ruch sceniczny jako element spektaklu operowego i operetkowego na podstawie własnych realizacji choreograficznych w spektaklach *Baron cygański* i *Moc przeznaczenia* w reżyserii Tomasza Koniny”

Z bardzo starannie przygotowanej dokumentacji wynika, że Pani Monika Myśliwiec jest choreografką, pedagożką tańca klasycznego, współczesnego i jazzowego, dyrektorką Niepublicznej Krakowskiej Szkoły Tańca L'Art de la Danse, Krakowskiej Akademii Tańca oraz Krakowskiego Baletu L'Art de la Danse. Zasiada w Zarządzie Sekcji Tańca i Baletu ZASP, posiada odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej” 2017, nagrodę ZASP za wybitne osiągnięcia z okazji 20-lecia pracy artystycznej 2014, a także dwie pierwsze nagrody za choreografię na konkursie „Music World” w Fivizzano 2003.

Doktorantka jest osobą wszechstronnie wykształconą. Studiowała w latach 1992- 1994 w Academie Internationale de la Danse w Paryżu, posiada Diplome d'Etat de Professeur de Danse classique 1994 oraz Diplome d'Etat de Professeur de Danse contemporaine 1994. Ukończyła Studium Menedżerów Kultury przy Ośrodku Badania Rynku oraz Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, posiada dyplom Menedżera Kultury 1998. W Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego studiowała w latach 2012-2015 na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej, na kierunku „Organizacja Produkcji Filmowej i Telewizyjnej”. Zdobyła dyplom z wyróżnieniem po obronie pracy licencjackiej „Synergia filmu i tańca na przykładzie dzieła *Pina Wima Wendersa*”. W tej samej uczelni skończyła studia magisterskie na Wydziale Prawa, Administracji i Stosunków Międzynarodowych, kierunek „Dziennikarstwo i komunikacja społeczna”, specjalność: „Produkcja medialna”, posiada dyplom z wyróżnieniem 2017 dzięki obronie pracy magisterskiej „Wizerunek tańca i tancerza w ujęciu konwencji telewizyjnego programu tanecznego, na przykładzie formatu *You Can Dance - Po prostu tańcz!*” (TVN)

Przebieg pracy zawodowej jako artystki-wykonawczynie (ważniejsze dane):
Tancerka baletu Opery i Operetki w Krakowie, 1994-1995; najważniejsze role pierwszoplanowe: Klara w „*Dziadku do orzechów*”, chor. J. Drozdowski (1995); Śnieżka w „*Królewnie Śnieżce*”, chor. T. Gołębiowski (debiut sceniczny, 1994).
Koryfejka baletu Opery i Operetki Krakowskiej, 1995- grudzień 1996; najważniejsze role pierwszoplanowe i solistyczne: tytułowa w „*Carmen*”, chor. P. Śliwa (1996) Dziewczyna w „*Odwiecznych pieśniach*”, chor. P. Śliwa (1996)

Oranim Dance Group- solistka baletu, współpraca, 1994-1997; główne partie w baletach: „Only Jokes”, chor. M. Zubkow (1996), „Noc Walpurgii”, chor. M. Zubkow (1996) „Ślub żydowski”, chor. M. Zubkow.

Koryfejka baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu, styczeń 1997-1999; partie pierwszoplanowe: solistka w „III Symfonii”, chor. M. Różycki (Tryptyk Baletowy, 1999), Dziewczyna w balecie „Piaskowy Zegar”, chor. B. Wrzosek (Tańce Świętojańskie, 1997), Chawa w „Skrzypku na dachu”, reż. M. Weiss Grzesiński (1998).

Tournée artystyczne z Filharmonią Krakowską, Japonia, 2003; solistka baletu i Choreografka, Koncert „Wiener Strauss Ensemble”, pod batutą Rolanda Badera.

Asystentka choreografa w Operze Krakowskiej, 1999- 2003

„Straszny dwór”, chor. P. Śliwa (2002), „Twardowski czyli powtórka z życia”, chor. H. Chojnacka (2001) „Dziadek do orzechów”, chor. J. Drozdowski (1999)

Zastępca kierownika Baletu Opery Krakowskiej, 2000- 2003.

Solistka Baletu Opery Krakowskiej, 1999- 2004; partie pierwszoplanowe: tytułowa w „Madama Butterfly”, reż. i chor. J. Niesobka (2003), główna rola w balecie „Sarabanda”, chor. T. Gołębiowski (2003), główna partia w balecie „Światy równoległe”, chor. własna (2002), Dziewczyna w balecie „Pan Twardowski, czyli powtórka z życia”, reż. i chor. H. Chojnacka (2001), Klara w „Dziadku do orzechów”, chor. J. Drozdowski (1999); partie solistyczne w spektaklach „Carmen”, reż. i chor. H. Chojnacka, „Wiktoria i jej huzar”, chor. K. Gruszkówna (1999), „Księżniczka czardasza”, chor. V. Suska (1999))

Tego okresu dotyczą niektóre recenzje dołączone do dokumentacji:

ANNA WOŹNIAKOWSKA DZIENNIK POLSKI 24 AKTUALNOŚCI KULTURA Tańcząca Cio-Cio-San 2 lipca 2003 „ Butterfly (Monika Myśliwiec) tańczy. Pełna wdzięku wydaje się delikatna i krucha jak japońska porcelana miarę rozwoju dramatu twardnieje jak stal sztyletu Po krótkiej chwili zamieszania – człek przyzwyczajony jest w operze wpatrywać się w śpiewaków – akcja sceniczna wciągnęła mnie bez reszty. Zastęga to przede wszystkim Moniki Myśliwiec urodzonej Butterfly”; NOWOWIEKOWY PAN TWARDOWSKI ADRIANNA GINAŁ 2001-02-13 „Gwiazdami byli więc soliści. Wasyl Masliy (Młody Twardowski) genialnie odegrał w każdym – tanecznym i aktorskim – sensie pierwszoplanową rolę. Partnerujący mu Krzysztof Szymaniuk postać Diabła zagrał z charyzmą, zaś Monika Myśliwiec jako Dziewczyna była wprost urzekająca”.

Przebieg kariery choreograficznej (ważniejsze dane – komplet jest w dokumentacji):

- siedem choreografii w spektaklach Teatru Ludowego w Krakowie, w latach 2002-2013, m.in. „Prywatna klinika”, reż. J. Fedorowicz, 2002, „Minnesota Blues”, reż. J. Fedorowicz, muz. K. Jaryczewski, 2002; „Pyza za wielką wodą” - reż. Jerzy Fedorowicz, muz. J. Kluzowicz, 2006; „Przygody Arka Noego”, reż. W. Nurkowski, muz. A. Zarycki, 2013;

- „Światy równoległe” muz. J. Śmietana, Balet Opery Krakowskiej, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, premiera 2002;

- „Zazdrosna miłość”, reż. P. Jędrzejak, muz. P. Palka, D. Kusz, P. Bębenek, H. Kowalski, Teatr Stary w Krakowie, premiera 2004;
- „Mefistofeles”, ruch sceniczny, reż. T. Konina, muz. A. Boito, Opera Krakowska, premiera 2014;
- „Baron cygański”, choreografia i ruch sceniczny, reż. T. Konina, muz. J. Strauss, Teatr Wielki Łodzi, premiera 2015;
- „Mefistofeles”, ruch sceniczny, reż. T. Konina, muz. A. Boito, Trondheim (Norwegia), premiera 2015;
- „Wiedeń tańczy”, muz. J. Strauss, E. Strauss, dyr. K. Kessels, Narodowe Forum Muzyki, premiera 2016;
- „Moc przeznaczenia”, choreografia i ruch sceniczny, reż. T. Konina, muz. G. Verdi, Opera Śląska Bytomiu, premiera 2017;
- „urban e-motions”, koncepcja i choreografia; muz. D. Sulej Rudnicki, Balet Opery Śląskiej w Bytomiu, premiera 2018
- projekty filmowo-taneczne: „e/motion” reżyseria, współautorstwo koncepcji; muz. D. Sulej Rudnicki, zdjęcia D. Pawelec, 2015; „Nekropolie”, reż. E. Saj; TVP3 Szczecin, 2017; „Ballerina”, reż. J. Migoń, muz. M. Gałczyński, 2018.

Fragmenty niektórych recenzji dotyczących pracy choreograficznej Doktorantki:

MAGDALENA NOWACKA-GOIK DZIENNIK ZACHODNI WIADOMOŚCI „ (...)moc jest tutaj wszędzie: od perfekcyjnie wykonanej muzyki, przez doskonałych zarówno jako śpiewaków, ale i aktorów, solistów, kończąc na balecie, scenach zbiorowych, scenografii i grze światła (...) solistkę widzimy najpierw nie na scenie, ale w bocznej, oświetlonej łoży, gdzie w towarzystwie ojca, markiza Calatrava (w podwójnej roli Aleksander Teliga) razem z całą widownią ogląda występ tancerki (Wioleta Haszczyk). Kiedy zobaczymy całość, bez trudu uzmysłowimy sobie, że to historia Leonory opowiedziana tańcem. Tu mamy wartość, o której wspomina reżyser, mówiąc o walorach Opery Śląskiej – bliski, intymny kontakt z widzem (...) Siłę niosą w sobie także sceny zbiorowe. Doskonałym przykładem może być ta, kiedy markietanki zabawią się z żołnierzami, a każda z par tworzy tu swoją miłosną historię.”

TRUBADUR.PL/OKROPNOSCI-WOJNY-13033 „Orkiestra rozpoczęła uwerturę, podniosła się kurtyna, w pustej, czarnej przestrzeni piękna tancerka do przejmujących dźwięków uwertury wykonała przejmującą etiudę, pełną wzniosłych emocji: bólu, cierpienia, zagubienia, rozpacz (świetna i piękna tym zadaniu Wioleta Haszczyk). Pierwsza myśl, jaka mi się pojawiła, że mamy oto do czynienia z nadużywanym w różnego rodzaju inscenizacjach banalnym już chwytem „teatru teatrze”. Jednak ta myśl okazała się niesprawiedliwa dla reżysera Tomasza Koniny. Nie mieliśmy tutaj zgranego teatralnego chwytu czy charakterystycznego dla wielu realizatorów strachu przed pustką inscenizacyjną uwertury, lecz zobaczyliśmy integralną część przedstawienia (...) To zresztą jeden ze znaków charakterystycznych realizacji operowych Tomasza Koniny, że chór nigdy nie jest zbitą, jednolitą masą, lecz każdy jego artysta dostaje do opowiedzenia swoją historię. Indywidualną i niepowtarzalną.”

WACŁAW KRUPIŃSKI W DZIENNIKU POLSKIM „Wracam zatem do „Mefistofelesa”. Nie wiem, jak odebrali go fachowcy, mnie muzyka Boito nie poruszyła; za to, zwłaszcza w drugiej części, uroda obrazów – ogromnie. Dzięki kostiumom Joanny Klimas, dzięki wręcz baletowemu wykorzystaniu chóru, znakomicie śpiewającego, dzięki scenografii Tomasza Koniny, także reżysera spektaklu. Zainscenizowana przez niego scena sabatu czarownic zostanie mi pod powiekami na długo”

ANNA WOŹNIAKOWSKA, PORTAL „POLSKA MUZA” „Monika Myśliwiec z wyczuciem sceny zbudowała tzw. ruch sceniczny.”

LEŚŁAWA KORENOWSKA, PORTAL „VIAPOLAND” „Druga część – to dynamizm, ruch, „krążenie wokół planety” ciemnych sił, walka czarnego z białym i niesamowita choreograficznie orgiastyczna scena Sabatu licznych sług Mefistofelesa – w ten sposób opozycyjne wątki przedstawione w spektaklu zaczynają walczyć ze sobą i to jest walka na życie i śmierć.”

Projekty choreograficzne i taneczne Pani Moniki Myśliwiec (niektóre z aż osiemnastu tytułów):

- „Gala Baletowe Uczniów Krakowskiej Akademii Tańca”; 18 premier, kierownictwo artystyczne, reżyseria, choreografia fragmentów spektakli w wykonaniu uczniów Krakowskiej Akademii i Niepublicznej Krakowskiej Szkoły Sztuki Tańca L'art. De la Danse; Teatr Ludowy, 2001-2011

- „Dance World Cup Kraków- Ogólnopolskie eliminacje do światowych finałów konkursu dla uczniów niepublicznych szkół baletowych i zespołów tanecznych”, 9 edycji

kierownictwo artystyczne, organizacja;

- „Dekonstrukcja”,

Balet Krakowskiej Akademii Tańca, XX Spotkania Baletoffowe, Nowohuckie Centrum Kultury, 2012.

Kariera pedagogiczna Kandydatki do stopnia doktora:

Studio Baletowe Opery Krakowskiej; 1994- 1996, 1999-2000, pedagożka tańca współczesnego i jazzowego, choreografka;

Krakowska Akademia Tańca; 2000- 2003, dyrektorka artystyczna, pedagożka tańca, choreografka (opracowała program nauczania dla szkoły, była jej pomysłodawczynią oraz współzałożycielką);

Krakowska Akademia Tańca; 2003- 2018, dyrektorka naczelna i artystyczna, kierowniczką artystyczną Baletu Krakowskiej Akademii Tańca, pedagożka tańca, choreografka (opracowała i nadzorowała realizację programu nauczania dla szkoły obejmującej uczniów od 3-20 roku życia, jako pedagożka tańca prowadziła lekcje klasycznego, współczesnego i jazzowego z uczniami szkoły; przygotowywała uczniów do egzaminów dyplomowych, konkursów baletowych, audycji do zespołów i wyższych szkół artystycznych (absolwenci dostali się do m. in: AST- Wydział Teatru Tańca w Bytomiu, AHE w Łodzi, Codarts-Rotterdam Dance Academy, Alvin Ailey School, SEAD Salzburg Experimental Academy of Dance, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance) oraz konkursów tanecznych i choreograficznych (polski finał konkursu Eurowizji dla tancerzy 2014, Grand Prix finałów Dance World Cup 2013, Grand Prix finałów

Dance Cup 2013, Grand Prix krajowych eliminacji 2010, 2013, 2018, czołowe miejsca w światowych finałach Dance World Cup 2010-2018, wyróżnienia i nagrody na Ogólnopolskich konkursach choreograficznych dla uczniów szkół baletowych w Bytomiu);

Letnia Szkoła Tańca Współczesnego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” w Koszęcinie, 2013-2017, pedagożka tańca, choreografka (prowadziła zajęcia z tańca jazzowego z uczniami- uczestnikami warsztatów, przygotowywała choreografię koncertów finałowych warsztatów oraz projekty choreograficzne z uczestnikami);

Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie, Wydział Teatru Tańca w Bytomiu: 2016, prowadziła warsztaty z tańca klasycznego;

Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Warszawie, 2017-2018, choreografka, pedagożka tańca;

Niepubliczna Krakowska Szkoła Sztuki Tańca L'Art de la Danse, pedagożka tańca i choreografka, (opracowała i stale nadzoruje realizację autorskiego programu nauczania szkoły, wpisanej do rejestru szkół artystycznych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, obejmującej młodzież w wieku 8-20 lat; nadzoruje i kieruje pracą szkół i zespołu baletowego; reżyseruje, sprawuje kierownictwo artystyczne, przygotowuje choreografię do spektakli tanecznych w wykonaniu uczniów, kieruje i nadzoruje przygotowania do konkursów tanecznych, choreograficznych oraz egzaminów dyplomowych; organizuje warsztaty taneczne, wspiera debiuty młodych tancerzy i choreografów współpracujących ze szkołą, współpracuje z innymi instytucjami kultury, takimi jak m.in. Wydział Kultury Urzędu Miasta Krakowa, Instytut Muzyki i Tańca, ZASP, Teatr Ludowy w Krakowie).

Fragmenty dołączonych do dokumentów rekomendacji:

Jerzy Fedorowicz, Teatr Ludowy w Krakowie „(...) przez ponad dziesięć lat stale pracowałem z panią Moniką Myśliwiec. Dzięki współpracy powstało siedem przedstawień i jeden plenerowy spektakl zarejestrowany przez TVP i później kilkakrotnie emitowany (...) Zauważyłem, że znakomicie potrafi porozumiewać się z aktorami, którzy nie są przecież zawodowymi tancerzami (...) chciałem wyrazić uznanie dla pracy artystycznej pani Moniki Myśliwiec i gorąco rekomendować ją do uzyskania stopnia doktora.”

Łukasz Goik, Opera Śląska w Bytomiu „Jako choreograf, Monika Myśliwiec jest artystką wszechstronną i zaangażowaną, szerokiej wiedzy i umiejętnościach kreowania przestrzeni sceny oraz budowania plastycznych, sugestywnych obrazów, które stanowią szlachetne wizualnie widowisko. Swoje dzieła tworzy oparciu o własną koncepcję, nadając im niepowtarzalny charakter. Jej osobisty styl taneczny ruchowy wyróżnia jej choreografią i znakomicie podkreśla dramaturgię spektakli – operowych, operetkowych i baletowych. W „Mocy przeznaczenia” artystka skonstruowała przejmujący obraz wykonaniu tancerki w uwerturze spektaklu (...) Choreografia „urban e/motions”, zaprezentowana przez Balet Opery Śląskiej podczas Międzynarodowego Dnia Tańca 2018 była projektem autorskim Moniki Myśliwiec, przygotowanym specjalnie dla naszego baletu. Wymagająca choreografia, rozbudowana i

gęsta w ruchu, nowoczesna w formie, została doskonale przyjęta przez publiczność i krytyków, prezentując tancerzy Baletu Opery Śląskiej w nowy, atrakcyjny artystycznie sposób.

Prowadząc próby reżyserskie z całym zespołem Opery, Monika Myśliwiec dała się poznać jako osoba ambitna i kompetentna, o wysokim stopniu sumienności i precyzji, a współpraca z nią była inspirująca i twórcza. Zwracała uwagę jej umiejętność harmonijnej i wymagającej współpracy organizacja pracy artystycznej oraz pełna życzliwości i otwartości atmosfera współpracy, świadczy o jej profesjonalizmie, szacunku do artystów – wykonawców i bezkompromisowości w kwestii nadrzędnego dobra spektaklu."

Bogusław Nowak, Opera w Krakowie, „Monika Myśliwiec jako tancerka – wieloletnia solistka baletu Opery Krakowskiej – dzięki swoim tanecznym, zawodowym umiejętnościom, talentowi interpretacyjnemu oraz pracowitości, odniosła znaczące sukcesy kreując wyraziste role sceniczne w baletach. Jako choreograf jest artystką o własnym, indywidualnym stylu i języku choreograficznego wyrazu. Jej umiejętność pracy z zespołem artystycznym świadczy o jej zawodowej pasji i oddaniu wszystkim artystycznym zadaniom, których się podejmuje. Jej dotychczasowe osiągnięcia, różnorodne wykształcenie, ciągle poszukiwanie nowych środków wyrazu oraz artystycznych wyzwań stanowią o jej profesjonalizmie i świadczą o ogromnym zaangażowaniu w sztukę tańca."

Rozprawa doktorska stanowi rozbudowaną refleksję Pani Moniki Myśliwiec na temat procesu powstawania widowiska muzycznego, którego etapy poznała dogłębnie jako tancerka i jako realizatorka. Rozprawa jest nieco hybrydyczna, bo oprócz przemyśleń dotyczących pracy choreografki w dyscyplinie „rytmika i taniec” opisuje również sylwetkę i twórczość reżysera Tomasza Koniny, który to opis powinien znaleźć się w „naukach o sztuce”. Nie można jednak czynić z tego zarzutu, bo istotnym tematem tekstu jest współpraca reżysera i choreografa w kształtowaniu formy widowiska muzycznego, zatem temat pracy jest niejako „ponad podziałami”.

We wstępie Doktorantka zauważa: *Moje zniechęcenie i opór budzą natomiast bezzasadne reżyserskie eksperymenty na materii dzieła operowego. Nie te, które służą jego partytury, ale te kreowane z nadużyciem kontrowersji w celu wzbudzenia pustej sensacji lub tanich efektów dla podniesienia oglądalności. Nie utożsamiam się z takim pojmowaniem reżyserskiej interpretacji. Z przyjemnością przeczytałem tę deklarację, która zakłada ponadczasową wartość autorskiego przekazu zawartą w powstałej do określonego libretta muzyce. To ważne słowa w dobie opacznie pojmowanej wolności, twórczej i nie tylko, która gloryfikuje indywidualność artystyczną i prawo do swobody wypowiedzi zapominając, że nie każda myśl jest warta wypowiedzenia lub materializowania jej na scenie. Pani Myśliwiec w wielu miejscach swojej pracy podkreśla rolę przygotowania realizatorów do pracy przed rozpoczęciem prób oraz zwraca uwagę na precyzję komunikatu scenicznego skierowanego do publiczności. To fundament działalności każdego twórcy teatru. Teatr jest*

bardzo drogą zabawką i nie można uruchamiać maszyny produkcyjnej bez pewności, że wie się co i jak powiedzieć.

W moim odczuciu prawdziwe piękno i siła przekazu teatru operowego tkwią bowiem zarówno w muzyce, jak i w jego ponadczasowej psychologicznej prawdzie, spójnej myśli reżyserskiej oraz estetyce i szlachetności inscenizacyjnej. O ponadczasowej psychologicznej prawdzie można dyskutować, bo opera jest gatunkiem mocno sformalizowanym i prawda psychologiczna pojmowana dosłownie, jak w przedstawieniach zrealizowanych w konwencji realizmu psychologicznego jest zjawiskiem rzadko spotykanym w utworze śpiewanym i tańczonym. Rozumiem, że Doktorantce chodziło o prawdę ludzkich namiętności wyrażonych przy pomocy muzyki, plastyki i choreografii. Zgadzam się, że komunikat sceniczny w operze generalnie kształtuje spójna myśl reżyserska, estetyka i szlachetność inscenizacyjna. Jest to jednak sformułowanie o dużym stopniu ogólności. Możliwe spójna myśl polega na tym, że nie traktuje się dowolnie libretta i pamięta o tym, że kompozytor potrzebował tekstu, fabuły, postaci, by opowiedzieć nutami właśnie tę historię? Jaka estetyka przyczynia się do szlachetności inscenizacji? Może nie chodzi o estetykę, bo bywają różne, tylko o świadomość używanych środków i planowany rezultat?

Taniec i choreografia jako element spektaklu operowego – tak brzmi tytuł rozdziału pierwszego. Może bardziej właściwy byłby „*taniec i ruch sceniczny jako elementy teatru operowego*”? Taniec został odseparowany w tytule od choreografii, a nie sądzę, by jakiś układ taneczny w operze był na każdym spektaklu spontanicznie improwizowany. Podrozdział 1.1 to krótka historia tańca, rozdział bardzo erudycyjny, dowodzący tego, że Kandydatka do stopnia doktora zaznajomiła się z przeszłością dyscypliny, którą uprawia. Świadomość dokonań poprzedników, świadomość genezy rozmaitych zjawisk w tańcu i muzyce stanowi klasyczny fundament działalności w sztuce, który na pewno nie szkodzi tworzeniu własnych, oryginalnych dzieł. Podrozdział 1.2 dotyczy wstawek baletowych, choreografii, ruchu scenicznego i tańca w operach. Pani Myśliwiec słusznie stwierdza: *Obserwując zmiany zachodzące przez lata w sposobach realizacji spektakli operowych, a także w pojmowaniu udziału ruchu i tańca w tego rodzaju przedstawieniach, zauważam znaczący wzrost i rozbudowanie roli choreografa we współpracy z reżyserem. Obecnie to właśnie choreograf w istotnej części przypadków kształtuje plastykę pełnego obrazu scenicznego widowiska. Dlatego też w coraz większej mierze od choreografii zależy ruchowy styl całej realizacji.* Do lamusa odeszły statyczne inscenizacje ze stojącymi w miejscach o najlepszej akustyce solistami, z nieruchomym chórem w tle. Dzisiaj styl widowiska muzycznego wyznaczają osiągnięcia teatru musicalowego. W musicalu nie ma podziału na zespoły, wszyscy muszą śpiewać, tańczyć, grać i wyglądać stosownie do wymogów roli. W scenach zbiorowych funkcjonuje grupa, w której solista musi się wyróżniać talentem i charyzmą, a nie wymawiać się regułami ze starego teatru, w którym chórzysty nie wolno było stanąć z solistą w jednym rzędzie. Wzrosły wymagania widowni, która oczekuje nowoczesnego ruchu również w operach i operetkach. Wiadomo, że w programach kształcenia śpiewaków

operowych nie ma zbyt wiele tańca, poza tym technika śpiewu operowego, rozmiary i trudność partii operowych nie pozwalają na zmęczenie organizmu wokalisty intensywnym ruchem. Dlatego operowanie chórem i solistami w scenach zbiorowych wymaga odrębnych umiejętności zawodowych, które Doktorantka udowodniła w swoich realizacjach.

Rozdział II nosi tytuł *Choreografia i ruch sceniczny jako nośnik emocji, forma kreacji scenicznego bohatera i wyraz koncepcji dramaturgicznej reżysera. Na przykładzie analizy dzieł „Baron cygański” i „Moc przeznaczenia” w reżyserii Tomasza Koniny*. Doktorantka opisuje przebieg pracy nad wspomnianymi w tytule widowiskami. Bardzo ważną cechą opisu jest podkreślenie przez Panią Myśliwiec roli dobrej atmosfery pracy. Reżyser pełni rolę wiodącą w procesie kreacji, ale jego zadaniem jest także inspirowanie współpracowników, by wzniesli się na wyżyny swoich umiejętności i części swych talentów dołożyli do spektaklu. Pani Myśliwiec i pan Konina porozumieli się w pełni, dopełniali się, inspirowali. Bardzo cenne jest podkreślanie zbiorowego charakteru pracy w teatrze. Zawodowcy poruszają się w swoich obszarach, ale szanują i wspierają obszary innych. Rozprawę doktorską Moniki Myśliwiec szkoły artystyczne powinny mieć w swoich zbiorach jako poradnik dla najmłodszych twórców, jako informator „jak należy współpracować z innymi twórcami”. Istotą nie są, rzecz jasna, osiągnięte kształty spektakli, ale metody prowadzące do ich osiągnięcia.

Obejrzałem oba przedstawienia na dołączonych do dokumentacji płytach DVD. W obu inscenizacjach należy docenić rozbudowane sceny zbiorowe, precyzyjnie zaprojektowany ruch sceniczny, oryginalną choreografię. Nieszablonowe rozwiązania, poczucie humoru, umiejętność wpasowania się ze swoją wyobraźnią w koncepcję reżyserską to cechy warsztatu Pani Moniki Myśliwiec. Wykonana została ogromna praca, która miała decydujący wpływ na jakość i styl zarejestrowanych spektakli. Muszę jednak przypomnieć, że ruch sceniczny i taniec są elementami służebnymi wobec nadrzędnej idei reżyserskiej. Moja wysoka ocena pracy scenicznej Doktorantki wynika ze znajomości zadań, które zazwyczaj stawia się choreografowi. Umiejętność wpisania się w pomysł reżyserski i inwencja to jedno zagadnienie, a jakość lub nośność pomysłu reżyserskiego to drugie. W operze reżyserskie innowacje na ogół uchodzą na sucho, bo jest to gatunek bardzo sformalizowany, łatwo dający się adaptować do nowych okoliczności. Operetki, gatunek lżejszy, powstawały w dużej mierze na podstawie komedii i fars, które z definicji są realistyczne, czyli wpisane w określoną obyczajowość. Zmiana kontekstu scenicznego, zmiany w dramaturgii operetek, wpisywanie nowych znaczeń w fabułę i redefiniowanie okoliczności działania bohaterów zawsze opatrzone są dużym ryzykiem. Obarczanie lekkiego gatunku poważnymi interpretacjami działa wbrew możliwościom dzieła komediowego. Tak też się stało w przypadku *Barona cygańskiego*. Inscenizacja od strony reżyserskiej budzi wątpliwości, a pomysł finału z tańczącymi walca esesmanami niebezpiecznie zbliża się do sceny *Springtime for Hitler* z filmu/musicalu *Producenci*. Na szczęście nie reżyseria jest tematem mojej recenzji, zatem „de mortuis aut bene, aut nihil”.

W Rozdziale III Doktorantka omawia aspekty współpracy z reżyserem, tancerzami, chórem i solistami śpiewakami.

(...) przygotowanie spektaklu operowego najczęściej angażuje duże zespoły i wyzwala głębokie emocje uczestniczących w nim artystów, też duże napięcia, indywidualne i grupowe konflikty, trudności techniczno-realizacyjne i przejściowe niepowodzenia, które są wpisane w każdy proces produkcji dzieła. Dlatego tym bardziej istotne jest, aby reżyser już na etapie prezentowania koncepcji spektaklu wykazał się dobrym przygotowaniem. Pani Myśliwiec wielokrotnie deklaruje lojalne podążanie za myślą reżyserską. W dyskretny sposób zwraca jednak uwagę, że przygotowanie reżysera do pracy nie jest zjawiskiem powszechnym, choć zawsze pożądanym. W rozdziale trzecim mamy możliwość docenić doświadczenie zawodowe Doktorantki, są w nim fachowe uwagi dotyczące procesu powstawania przedstawienia. Na każdym etapie budowania rzeczywistości scenicznej Kandydatka dostrzega konieczność mocnego angażowania się wszystkich realizatorów, aby nie pozostawiać pola do działania przypadkowi. Znamienne są refleksje dotyczące emocji towarzyszących aktowi kreacji. Dążenie do harmonii w pracy, otwartość na pomysły innych osób, indywidualne podejście do każdego wykonawcy, zdolność do funkcjonowania w stresie bez generowania napięć – to składniki dobrej atmosfery i mierniki profesjonalizmu. Często się o nich, niestety, zapomina.

KONKLUZJA

Rozprawa doktorska mgr Moniki Myśliwiec stanowi wgląd w jej metodę twórczą, myślenie o teatrze muzycznym, wizję zawodu choreografa. Spostrzeżenia Doktorantki są wartościową wskazówką dla studentów reżyserii i choreografii, wynikają z dogłębnego zrozumienia uprawianej profesji, zadań i niebezpieczeństw, które czyhają na realizatorów widowisk. Na szczególną uwagę zasługuje prezentowana w całej dysertacji hierarchia wartości, bliska moim poglądom na pracę w filmie i teatrze. Zdobyte dyplomy menedżera kultury, organizatora produkcji i producenta świadczą o rozległych zainteresowaniach Kandydatki. Chęć zdobycia stopnia doktora świadczy o planach zintensyfikowania pracy pedagogicznej. Należy cieszyć się osoba tak wszechstronnie przygotowana do zawodu będzie uczyła kolejne pokolenia twórców.

Jestem za przyznaniem mgr Monice Myśliwiec stopnia doktora w dyscyplinie artystycznej rytmika i taniec.

Wojciech Adamczyk