

Prof. dr hab. Wojciech Kościelniak
Akademia Sztuk Teatralnych
im. St. Wyspiańskiego w Krakowie
Filia we Wrocławiu


Wrocław, dn. 3 listopada 2021 r.



Wydział Aktorski

Recenzja dorobku artystycznego oraz pracy teoretycznej pt.
„Zobaczyć dźwięk. Reżyserowanie teatru muzycznego”,
w związku z postępowaniem o uzyskanie stopnia doktora
w dziedzinie sztuk teatralnych mgr Eweliny Pietrowiak

1. Dorobek artystyczny.

Ewelina Pietrowiak  gdzie otrzymała wykształcenie podstawowe, średnie i wyższe. W wieku ośmiu lat rozpoczęła naukę w szkole muzycznej, a jej wyborem była gitara klasyczna. Tam też uczyła się podstaw rytmiki, śpiewu, teorii muzyki i innych dyscyplin. Dzięki niezwykle spotkaniu z wybitnym pedagogiem nastąpiło „przebudzenie” artystycznego „ja” i wtedy - jak sama przyznaje - doświadczyła silnych emocji, związanych z odbiorem sztuki wysokiej. Młodzieńcza świadomość przetworzyła mistrzowsko wydobyte dźwięki gitary w sugestywne obrazy i zmysłowo doświadczane światy. Można przypuszczać, że przesądziło to o dalszej drodze twórczej. Szkoła podstawowa i średnia była również czasem regularnych zajęć z chóru, wypełnionych zdobywaniem wiedzy w zakresie pracy zespołowej i podstaw muzykowania. W 1996 roku Ewelina Pietrowiak rozpoczęła studia na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej, którego absolwentką została w roku 2001. Zdobyte doświadczenie z pewnością miało znaczący wpływ na późniejsze dokonania. Następne studia to Wydział Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Uczelnię ukończyła 25 maja 2009 roku uzyskując tytuł magistra sztuki z oceną bardzo dobrą. W 2004 roku miała pierwszy profesjonalny kontakt z teatrem muzycznym - została asystentką Mariusza Trelińskiego przy powstawaniu „Damy Pikowej” w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej. Współpraca ugruntowała decyzję o wyborze drogi artystycznej jako reżyserki teatru muzycznego.

Równoległe zawodowa droga wiodła na deski Teatru Ateneum. Debiutem były „Pokojówki” Jeana Geneta. Okres przygotowań do premiery obfitował nie tylko w kreatywne spotkania ze znakomitym zespołem teatru, lecz również w cenne rozmowy z ówczesnym dyrektorem, mistrzem sceny Gustawem Holoubkiem. Następną realizacją okazała się „Sonata jesienna” Ingmara Bergmana, która - choć nie jest przedstawieniem muzycznym - w pewnym stopniu o muzyce, jej rozumieniu i interpretacji opowiada. Budowało to artystyczną świadomość i wrażliwość. Niedługo potem Ewelina Pietrowiak wzięła na warsztat ciekawy utwór „Jutro” Tadeusza Bairda, który powstał w Operze Wrocławskiej w roku 2007. Nieoczywiste połączenie świata teatru dramatycznego i operowego zaowocowało pracą pełną emocji i pasji. Doktorantka współpracowała również z Operą Bałtycką w Gdańsku, gdzie zmierzyła się z „Halką” Stanisława Moniuszki. Tytuł dał szansę spotkania z dużym, klasycznym zespołem i nabycia doświadczeń. W maju roku 2010 doszło do kolejnej premiery - tym razem w Operze Wrocławskiej. Była nią „Matka czarnoskórych snów” Hanny Kulenty. Libretto i materiał muzyczny umożliwiły spotkanie z zaskakującym - jak na operę - tematem choroby umysłowej. Rok później - w tym samym miejscu - powstała pod jej kierunkiem „Pułapka” Zygmunta Krauzego na podstawie sztuki Tadeusza Różewicza. Pogłębiło to zainteresowanie prozą Franza Kafki a silna fascynacja teatrem operowym skierowała uwagę na śpiew klasyczny. Ewelina Pietrowiak podjęła studia podyplomowe na Wydziale Wokalno-Aktorskim warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina. Praktyczna wiedza, którą wtedy nabyła, dała możliwość głębszego zrozumienia zasad rządzących światem opery.

W roku 2012 Ewelina Pietrowiak zainscenizowała i wyreżyserowała przedstawienie dyplomowe pt. „Agatka, czyli przyjazd Pana” Jana Dawida Hollanda dla Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Nieznane szerszej publiczności klasycystyczne dzieło okazało się sporym wyzwaniem dla studentów, głównie za sprawą trudnych (pisanych staropolszczyzną) partii mówionych. Doktorantka zwróciła więc uwagę na program nauczania wydziałów Wokalno-Aktorskich. Jej praktyka prowadziła do obserwacji, że umiejętności aktorskiej interpretacji tekstu wśród artystów scen operowych są zbyt nierówne. Obok śpiewaków aktorsko uzdolnionych precyzyjnych i świadomych, spotyka się pogubionych i zawstydzonych swoimi brakami. Analiza problemu przywiodła ją do stwierdzenia, że program nauczania na wyższych uczelniach być może nie jest dostatecznie pod tym względem efektywny. Wnioski i pytania, które formułuje w swojej dysertacji są ciekawe i godne szerszej dyskusji. Czy ilość godzin poświęconych sztuce aktorskiej jest dostateczna? Czy program nauczania i jakość prowadzonych zajęć spełniają oczekiwania współczesnej widowni? Czy istnieje realna

możliwość zmiany zastanej sytuacji? To zagadnienia, które ją nurtują i z którymi chce się mierzyć. Autorka zwraca uwagę, że opisywana sytuacja może być skutkiem historycznego rozłamu pomiędzy teatrem dramatycznym a operowym, który nastąpił wieki temu. Dla dramatu naczelną wartością stało się słowo i gra aktorska, dla opery muzyka i śpiew. Co ciekawe: obecnie oba te nurty odważnie szukają punktów wspólnych i chętnie czerpią od siebie nawzajem.

W 2014 roku Ewelina Pietrowiak z powodzeniem doprowadziła do premiery „Urowadzenie z seraju” Wolfganga Amadeusza Mozarta w Warszawskiej Operze Kameralnej. W 2015 - w Teatrze Wielkim w Poznaniu - „Space Operę” Aleksandra Nowaka i Georgija Gospodinova, a w 2016 „Cabaret” duetu Kander-Ebb dla Teatru Dramatycznego w Warszawie. Tu uwagę doktorantki przykuwa problematyka „wszczepienia” gatunku musicalowego w teatr dramatyczny. Takie zderzenie rodzi ciekawe napięcia, których skutki autorka ocenia niejednoznacznie i wyprowadza z nich interesujące spostrzeżenia. Kolejne lata przynoszą przygotowanie „Semiramide riconsciuta” (Semiramida rozpoznana) Leonardo Vinci, zrealizowaną w 2016 roku dla Teatru Stanisławowskiego w Warszawie, operę „Carmen” Bizeta dla Opery na Zamku w Szczecinie i musical „Kinky boots” duetu Fierstein-Lauper - ponownie dla Teatru Dramatycznego w Warszawie. W 2017 roku Ewelina Pietrowiak podejmuje pracę jako wykładowca na Wydziale Sztuk Scenicznych Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Tam też powstaje - w 2018 roku - wyreżyserowany przez nią musical (program składany) „Buenos Aires - Poenari”. W tym samym roku - dla Opery Śląskiej w Bytomiu - realizuje klasyczną operę w stylu bel canto.

Przedstawiony dorobek artystyczny budzi uznanie i szacunek. Czytelnik śledzi drogę artystki od lat dziecięcych aż po twórczą dojrzałość. Zauważyć należy wszechstronność pozyskanej wiedzy. Ma za sobą trudne lata nauki gry na gitarze klasycznej, zmagania się z instrumentem, jego ograniczeniami i wymaganiami. Przeżywa zniechęcenie, frustracje i - tak znane każdemu artyście - rozczarowanie procesem nauczania. Niezwykle ważne w tym kontekście wydaje się sugestywnie opisana lekcja z nowym nauczycielem, mistrzem instrumentu, który szczerze mówi o niskim poziomie dotychczas posiadanych umiejętności oraz poddaje w wątpliwość celowość dalszej nauki. Potem sam gra na gitarze, która w jego władaniu jakby magicznie ożywa. Jesteśmy świadkami przełomu, oczarowania muzyką, narodzinami artystycznej pasji. Skutkuje to podjęciem wzmożonej pracy i - w efekcie - zdaniem egzaminem. Trudno o lepszą lekcję. Świadomość czym może stać się muzyka jest odzwierciedleniem późniejszego myślenia czym może być teatr. Pomiedzy skutecznym wydobyciem harmonii czy melodii z instrumentu, a artystycznym przeżyciem jest przepaść taka sama jak w systemie zero-

jedynkowym. W pierwszym przypadku powstają zjawiska naskórkowe, oczywiste, banalne i nudne. W drugim budowane są światy mające zdolność uwodzić najbardziej zamknięte serca i umysły. Lekcja, którą otrzymała w tak młodym wieku wydała mi się ważna. To chwila, kiedy pierwszy raz „zobaczyła” dźwięki, „ujrzała” muzykę, „spozstrzegła” melodię. O tym właśnie zjawisku traktuje omawiana dysertacja. Być może ścieżki nauki reżyserii powinny biec przez takie właśnie zdarzenia, pozornie słabo powiązane z rzemiosłem. Warto zwrócić również uwagę na fakt, jak wiele dróg prowadziło doktorantkę do obecnego punktu. Jest tu nauka gry na instrumencie solowym, wieloletni udział w chórze, studiowanie kolejno architektury, reżyserii i wokalistyki. Jeśli do tego dodać bogatą praktykę asystencką, pedagogiczną i reżyserską powstanie imponujący obraz zdobytych doświadczeń zawodowych.

2. Praca teoretyczna

Przedstawiona praca teoretyczna, przygotowana pod kierunkiem dr hab. Michała Staszczaka jest napisana komunikatywnym stylem a całość czyta się płynnie, lekko i z zainteresowaniem. Zasadna forma odpowiada zawartości. Strona tytułowa oraz spis treści nie budzą zastrzeżeń. Wstęp sugestywnie wprowadza czytelnika w sferę zagadnień, z jakimi spotka się w dalszych partiach tekstu. Przedstawia historię muzyki, czym jest, skąd się wywodzi i jakim celom służyła. Już pierwsze akapity ciekawie akcentują jej funkcję w życiu człowieka. Zastanawia fakt, że - w nie do końca zrozumiałym sposobie - można ją „zobaczyć”, gdyż zmysłowe doświadczenie posiada moc stwarzania realnych światów - emocjonalnie, duchowo i intelektualnie. Właśnie to stało się niezaprzeczalną wartością ludzkiej egzystencji pod każdą szerokością geograficzną, w każdym historycznie czasie. Stąd, czyli od niemal realnego „widzenia” muzyki, wiodła droga do zestawiania jej z rzeczywistym obrazem. Tak rodzą się początki teatru muzycznego i - co ciekawe - on właśnie okazuje się być tym pierwotnym, tym najnaturalniejszym. Z niego dopiero znacznie później wyewoluował teatr dramatyczny we współczesnym rozumieniu. Jak widać związki teatru i muzyki wydają się tyleż dawne, co oczywiste i wynikają z niezwyklej umiejętności poruszania serc i umysłów.

We wstępie przeczytać również możemy zajmujące akapity dotyczące problematyki reżyserii teatru muzycznego. Szczególnie ciekawie brzmią te fragmenty, które mówią o kształceniu nowych kadr w Polsce. O ile na świecie istnieją uczelnie, które rozumiejąc specyfikę gatunku przygotowują do zawodu nowych adeptów, o tyle w naszym kraju obecnie właściwie ich nie ma. Teatr operowy ma długą i ciekawą tradycję na naszych

ziemiach, natomiast musical jako tako sobie radzi zaledwie od dwudziestu-trzydziestu lat. To u nas wciąż nowe zjawisko, hybryda. Być może taki stan rzeczy istnieje dlatego, że środowiska naukowe i teatralne zdominowane są przez przedstawicieli teatru dramatycznego, którzy musical chcą widzieć przez pryzmat wartości jakie niesie ze sobą teatr dramatyczny, a to oczywiście nieporozumienie. Istnieją rzecz jasna liczne punkty wspólne tych dziedzin, jednak brak rozumienia istoty gatunku spychał będzie to, co estetycznie inne na margines. Wielokrotnie podczas pracy tego doświadczyłem, okazując się dla środowisk związanych z musicalem zbyt „dramatyczny”, a dla ludzi dramatu zbyt „musicalowy”. W teatrze muzycznym świata zachodu nawet wewnątrz musicalu istnieją przecież liczne, naturalne podziały gatunkowe - na lekką rozrywkę, musical z ambicjami, akrobatyczne show itd. W Polsce natomiast nadal widać zakusy, by wszystkich oceniać tą samą miarą, co z oczywistych powodów nigdy nie będzie w pełni sprawiedliwe.

Pierwszy rozdział przedstawia drogę Eweliny Pietrowiak do teatru muzycznego. Opisywane na wcześniejszych stronach spotkanie z mistrzem-pedagogiem z pewnością było ważnym początkiem. Jednak należy też docenić późniejsze wydarzenia, choćby wspomniany już wieloletni udział w chórze. I tu trzeba „widzieć” dźwięki i „zobaczyć” muzykę. Umiejętność „stopliwego” śpiewu, zrozumienie własnego dzieła jako składowej większej całości, wydaje się doświadczeniem nie do przecenienia. Podobnie ważna jest dla reżysera świadomość tego, jak funkcjonuje świat na scenie. Uczestnictwo w chórze może dać wiedzę o tym, gdzie go ustawić by dobrze brzmiał albo jak zadań wokalnych nie zdominować choreografią. Praca w takim zespole uczy też słyszenia muzyki nie tylko jako sumy zestrojonych głosów (co dociera do odbiorcy na widowni), lecz również z perspektywy pojedynczego wokalisty, który tego komfortu nie ma. To umiejętność pozyskania z fragmentów rzeczy wiedzy o jej całości, według łacińskiej sentencji „Pars pro toto”.

Podobnie wysoką wartość w dorobku Eweliny Pietrowiak należy nadać decyzji o podjęciu nauki śpiewu klasycznego. W tytule przedstawionej pracy jest mowa o „widzeniu” muzyki, które staje się ważną cechą tworzenia teatru muzycznego. Trzeba uzmysłwić sobie, że inaczej widzi świat wydobywanego dźwięku wokalista, a inaczej reżyser. Choć każdy skupia się na czymś innym, dążą do wspólnego celu. Pierwszy dba o oddech, odpowiednie ustawienie podniebienia, rozluźnienie mięśni i wytworzenie interpretacyjnej wrażliwości. Drugi zajmuje się nie tym jak wydobyć dźwięk, lecz tym jaki powinien być i jak wkomponować go w spektakl. Wiedza, którą pozyskała Ewelina Pietrowiak pozwala jej podczas pracy na jednoczesne pełnienie obu ról. Kiedy śpiewa potrafi być również reżyserem całości i odwrotnie: kiedy reżyseruje, rozumie niuanse pracy wokalisty. Nie zaproponuje mu więc szaleńczego biegu podczas wysokiego „c”, ani

skoków na trampolinie w trakcie feryaty. Powyższe przykłady są oczywiście skrajne, ale praca reżysera jest ciągłą walką z ograniczeniami - również tymi wokalnymi. Jak skutecznie poprowadzić aktora poprzez interpretacyjne meandry roli operowej i jak pogodzić formę z treścią utworu - o tym możemy właśnie przeczytać w interesującym rozdziale pierwszym.

Druga część pracy została poświęcona zagadnieniom związanym z obecnością przedstawień muzycznych w teatrach dramatycznych. Autorka wnikliwie przygląda się współczesnej kondycji musicalu w Polsce. Porusza temat kształcenia w tym kierunku zarówno reżyserów jak i aktorów, zastanawia się nad specyfiką musicalu oraz bada czym jest jego obecność w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. W pracy możemy znaleźć wywiad z pianistą, korepetytorem, kierownikiem muzycznym, aranżerem i kompozytorem - Michałem Zarychem, który ma za sobą pracę nad tytułami musicalowymi, realizowanymi dla teatrów dramatycznych. Ja również miałem przyjemność spotkać się z tym znakomitym artystą i jego słowa brzmią dla mnie profesjonalnie i wyraziście. Michał Zarych ciekawie analizuje specyfikę aktorskiego podejścia do nauki melodii, frazy, dynamiki i artykulacji. Kontrastuje te doświadczenia z wiedzą nabytą w teatrach operowych. Wywiad unaocznia, jak złożonym i skomplikowanym procesem jest próba implantacji teatru muzycznego na deski scen dramatycznych. Zadanie jest trudne, jednak po spełnieniu pewnych warunków możliwe do wykonania. W wywiadzie padają też słowa dotyczące kształcenia muzycznego aktorów. Zdaniem Michała Zarycha jest ono niedostatecznie doceniane wobec innych przedmiotów. W kontekście wcześniej opisywanego problemu odpowiedniego kształcenia technik aktorskich u adeptów scen operowych uzyskujemy pewną równowagę: w szkołach teatralnych niedostatecznie kształci się słuch muzyczny i śpiew, natomiast w szkołach muzycznych kuleje nauka aktorstwa. Z własnego, pedagogicznego doświadczenia mogę dodać, że problem jest rzeczywiście złożony. Aby powiększyć liczbę godzin przeznaczonych na kształcenie słuchu trzeba ten czas zabrać innym przedmiotom, co jest dyskusyjne. A może należałoby podczas egzaminów wstępnych przyjmować studentów uzdolnionych przede wszystkim muzycznie, a nie aktorsko? To też - z oczywistych względów - prawdopodobnie okazałoby się niezasadne. Czy trzeba zmienić program nauczania? Być może, choć i to nie jest proste. Na przykład: jeśli na pracę ze studentem w tygodniu plan przewiduje poświęcenie dwudziestu minut, podczas których pedagog powinien wysłuchać przygotowanej piosenki, dać uwagi i jeszcze je wdrożyć, okazuje się, że czasu na kształcenie słuchu po prostu nie ma. Oczywiście przedmiot Piosenka przede wszystkim zajmuje się interpretacją, a mniej nauką śpiewu i - oczywiście - są przedmioty poświęcone temu zagadnieniu. Jednak czy i tam można uzyskać zadawalające wyniki, jeśli student został przyjęty na uczelnię przede wszystkim ze

względu na jego dobre noty jako przyszłego aktora, a nie jako wokalisty? Z pewnością w tej materii wiele dobrego należy uczynić. Jeśli to możliwe, warto pchnąć obecny, niedoskonały proces nauczania na nowe, efektywniejsze tory, czego doktorantce szczerze życzę.

Kolejne partie tekstu poświęcone są musicalowi „Cabaret”, którego reżyserię zaproponował Ewelinie Pietrowiak dyrektor warszawskiego Teatru Dramatycznego. Autorka celnie punktuje niedostatki scen dramatycznych w kontekście produkcji musicalowej, która jak wiadomo wymaga złożonej, świetnie działającej techniki teatralnej oraz przygotowanego do takich zadań zespołu aktorskiego. Ponownie wraca do problematyki związanej z odpowiednim kształceniem słuchu i umiejętności wokalnych u studentów. Te partie tekstu prowokują do polemiki, którą powyżej starałem się przynajmniej rozpocząć. Dodam w tym miejscu, że we wrocławskiej Akademii Sztuk Teatralnych zajęcia takie (kształcenie słuchu) są prowadzone i to - dzięki reformie podobnej do tej, o którą postuluje Ewelina Pietrowiak - przez znakomitych fachowców, którzy rozumieją wymogi współczesnego warsztatu wokalnego. Pozytywne skutki rzeczywiście są, choć umiarkowane. W efekcie do „musicalu” po szkole dramatycznej dostają się naprawdę nieliczni i to ci, którzy już na starcie posiadali wybitne w tym kierunku predyspozycje. Często przeprowadzam castingi do wielu ról w musicalach, które reżyseruje i zazwyczaj wygrywają nie ci, których uczyłem, lecz ci którzy - posiadając być może mniejszy talent aktorski - zjawiskowo śpiewają. Aktorstwo i śpiew to ciągle - mimo wszystko - dwie różne drogi, a zaprzeczają moim słowom nieliczne wyjątki. Czy tak być musi? Z pewnością nie i doświadczenia zachodnich teatrów to potwierdzają, jednak aby tak się stało, potrzeba nie tylko zmian w systemie kształcenia, lecz również korekty postrzegania teatru muzycznego jako równoprawnego uczestnika życia teatralnego. Zbyt często jest on bowiem traktowany jako młodszy, mniej ważny brat. Niedoceniany i poniżany jako zjawisko „nieartystyczne”, któremu bliżej do cyrku niż do sztuki. Tymczasem widzę, który zachwyci się musicalem, kiedyś być może sięgnie po książkę, która była jego pierwowzorem lub zainteresuje się trudniejszym w odbiorze teatrem dramatycznym. Nie trzeba przy tej okazji etykietować tych form jako lepszych czy gorszych - są po prostu inne.

Ewelina Pietrowiak w rozdziale drugim porusza tak wiele innych kwestii, że nie sposób ich wszystkich tu zanalizować. Trzeba jednak odnotować, że przedstawione tezy są celne, wnikliwie badają zastaną rzeczywistość teatralną i prowokują do dyskusji.

Kolejnym tytułem musicalowym, wyreżyserowanym przez doktorantkę w „Dramatycznym” był musical „Kinky boots”, który porusza między innymi temat

mniejszości seksualnych. Ponieważ powstawało nowe tłumaczenie, autorka zderzyła się ze złożonym problemem trafnego i skutecznego przekładu libretta. Polscy autorzy borykają się z nim od dawna. Potrzeba nieprzeciętnego literackiego kunsztu wspartego znajomością śpiewu, zapisu nutowego i pewnie jeszcze kilku innych umiejętności, aby dobrze sprostać zadaniu. Autor przekładu tak samo powinien „widzieć” muzykę jak każdy inny artysta sceny. Musi zadbać o to, by tekst nie tylko przekazał sens, lecz również brzmiał naturalnie i lekko. Ponieważ konstrukcja i akcentacja angielskich fraz bywa skrajnie różna od polskich, zadanie nie jest łatwe. Brawo za te rozważania, gdyż pokazują, jak trudnym i złożonym procesem jest adaptacja obcego dzieła musicalowego na polski grunt.

Kolejne strony ciekawie opisują „muzyczne widzenie” scenografii, choreografii, oświetlenia i całej inscenizacji w taki sposób, by ostateczny obraz odpowiednio współistniał z muzyczną sferą dzieła. Jeśli wszystkie elementy staną się spójne i zaczną odpowiednio ze sobą „dialogować” - jest szansa na dzieło totalne, oddziałujące jednocześnie niemal na wszystkie zmysły.

Musical „Kinky boots” zebrał pochlebne recenzje, których fragmenty warto przytoczyć.

W „Blogu Wojciecha Majcherka” czytamy: „Myślę, że Dramatyczny będzie miał hit na dużej scenie. Spektakl niesie taki rodzaj pozytywnego przekazu, który chyba dzisiaj widowni jest potrzebny.”

Natomiast Tomasz Miłkowski w „Dzienniku Trybuna” pisze następująco: „Idealne zgranie całego zespołu, partii wokalnych i tanecznych, precyzyjna scenografia świetlna, wykorzystanie przestrzeni, która płynnie zmienia charakter w zależności od drobnych detali - wszystko to sprawia, że mamy do czynienia z produkcją świetnie naoliwioną, działającą niezawodnie, która ma przynieść oczekiwany przez wszystkich finał. Popatrzcie: jednak im się udaje...”

Kolejny fragment. Anna Czajkowska w „Teatrze dla Was”: „Spektakl Eweliny Pietrowiak to po prostu doskonała komedia, oczywiście w muzycznej odsłonie, ale więcej w niej dojrzałych smaków z dramatycznego teatru niż z musicalu (i w tym siła!)”

Na koniec cytaty z recenzji Adama Karola Drozdowskiego, zamieszczonej w czasopiśmie Teatr: „...„Kinky boots” może zdziałać na rzecz zmiany społecznej znacznie

więcej niż wszystkie ideologicznie zaangażowane przedstawienia lewicowego teatru artystycznego razem wzięte."

Ostatni, trzeci rozdział nosi tytuł „Opera w Operze Śląskiej w Bytomiu” i poświęcony jest powstawaniu „Don Desiderio”, od pierwszego wysłuchania materiału muzycznego, poprzez pułapki realizacyjne kolejnych etapów produkcji, aż do prapremiery. Dowiadujemy się sporo o specyfice i naturze teatru operowego, o prawach którymi się rządzi i o jego historii. Z zainteresowaniem czytamy o „regionalizacji talentów”, która być może jest efektem kultywowania na ziemiach śląskich śpiewu jako naturalnego wyrażania emocji. Wiele przemawia za tą tezą. W regionach, gdzie śpiew jest naturalny - przy okazji świąt, uroczystości rodzinnych i licznych festiwali - później można potencjalnie znaleźć więcej talentów. Nie wiem, czy istnieją jakieś badania opisujące to zjawisko, niemniej spostrzeżenie jest cenne.

Następnych kilka stron zajmuje analiza życia i dorobku Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego - autora XIX wiecznego dzieła „Don Desiderio”, utrzymanego w stylistyce czarnego humoru. Premierę tego właśnie tytułu Ewelina Pietrowiak wyreżyserowała na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu. Sugestywnie brzmią opisy jej pracy nad warstwą tekstową, scenograficzną, muzyczną, aktorską, wokalną i każdą inną. Można odnieść wrażenie, że autorka z powodzeniem skorzystała z wielu wcześniejszych doświadczeń własnej drogi. W tym przypadku również należy na chwilę oddać głos recenzentom.

Magdalena Mikrut-Majeranek w „Dzienniku Zachodnim” zamieściła następujące słowa: „„Don Desiderio” Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego w reżyserii Eweliny Pietrowiak to udany mariaż przeszłości z terażniejszością.”

Cytat z recenzji Wiesławy Konopielskiej, którą przeczytać można w miesięczniku Śląsk: „...Don Desiderio to znakomita czarna komedia.”

Na zakończenie dysertacji autorka jeszcze raz przywołuje termin „zobaczyć dźwięk” - zjawisko dla teatru muzycznego fundamentalne - dla reżysera, aktora, scenografa, choreografa i wreszcie przede wszystkim dla widza. W tym kontekście cytuje Cechowa „...w procesie twórczym podstawowe znaczenie ma podświadomość”. Wierzy tym samym, że teatr to w wielkiej mierze intuicja twórców, którzy muszą widzieć i słyszeć inaczej - używając jakby nieznanymi zmysłów. Widzieć co słyszą i słyszeć co widzą. To prawdopodobnie jedna z ciekawszych tajemnic teatru muzycznego.

3. Podsumowanie

W tekst dysertacji zostały wplecione fotografie z omawianych przedstawień, co podwyższa ogólną wartość pracy. Dołączone zapisy audiowizualne przedstawień teatralnych potwierdzają wysoki poziom reżyserii i wrażliwości artystycznej autorki.

Reasumując uważam, że Ewelina Pietrowiak napisała ważną pracę. Jej badania, dotyczące subtelnej więzi muzyki z obrazem są cenne i potrzebne choćby dlatego, że przekaz współczesnego świata mediów oparty jest głównie o kulturę audiowizualną, niestety często budowaną według ustalonych formatów, reguł i wzorców. Otrzymywany produkt choć atrakcyjny, w istocie jawi się jako wtórny i banalny. Jej dociekania odnajdują źródło procesu powstawania dzieła artystycznego w niezbadanym - choć w pewien sposób realnym - rejonie intuicji twórcy. Prostymi, jednak skutecznymi środkami udowadnia przedstawiane tezy. Bazuje na własnych, wieloletnich doświadczeniach. Korzysta z wiedzy pozyskanej w dostępnej literaturze i twórczych spotkań z artystami. Opisuje „zderzenia” z ograniczeniami wielkich instytucji, z formami kształcenia i tradycjami. Odważnie przedstawia potknięcia i sukcesy.

W moim przekonaniu doktorantka skutecznie wykazała jak ważnym aspektem teatralnego dzieła muzycznego jest zdolność twórczego współlistnienia obrazu z dźwiękiem. Celnie ułokowała źródło tego zjawiska w podświadomości. Tezy te należy rozumieć jako nowatorskie, gdyż powszechne zrozumienie problemu jest ciągle niedostateczne. Praca Eweliny Pietrowiak w mojej ocenie posiada wysoką wartość kulturotwórczą. Istotnego znaczenia nabierają również sformułowania dotyczące konieczności poprawy systemu kształcenia w wyższych uczelniach muzycznych i aktorskich. Powinny stać się ważnym głosem w toczącej się na ten temat dyskusji.

Należy zanotować, że kandydatka nie ubiegała się wcześniej o nadanie stopnia doktora. Po zapoznaniu się z pracą teoretyczną, praktyczną a także dorobkiem artystycznym, wnioskuję o nadanie pani Ewelinie Pietrowiak stopnia doktora w dziedzinie sztuk teatralnych.

Wojciech Koscielniak