

Dr hab. Agnieszka Korytkowska

Akademia Sztuk Pięknych

w Warszawie

Recenzja w postępowaniu doktorskim Pani mgr Małgorzaty Warsickiej

Recenzja powstała na podstawie filmowej rejestracji przedstawienia „Elektra” w reżyserii Małgorzaty Warsickiej oraz rozprawy doktorskiej pod tytułem „Elektra Sofoklesa zrealizowania w Teatrze Miejskim we Freiburgu. Refleksje nad wystawieniem tekstów Sofoklesa dzisiaj” napisanej przez doktorantkę pod kierunkiem prof. dr hab. Józefa Opalskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych.

Pani mgr Małgorzata Warsicka jest absolwentką Architektury i Urbanistyki na Politechnice Krakowskiej im. Tadeusza Kościuszki oraz Wydziału Reżyserii Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Jej autorski styl, ujawnia dojrzałą artystkę, która dla głębokich pytań, zawartych w tekstach dramaturgicznych szuka adekwatnej, oryginalnej formy scenicznej.

Dzięki swojej dociekliwości i jakości reżyserowanych przez nią spektakli należy do grona rozpoznawalnych reżyserek młodego pokolenia. Potwierdzają to również zdobyte przez nią nagrody: nagroda Forum Młodej Reżyserii w Krakowie (2015), Najlepszy Debiut Reżyserski na Festiwalu „Pierwszy Kontakt” (2015); nagroda za Najlepszą Reżyserię na 22. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (2016) za spektakl „Nieskończona historia” Artura Pałygi Teatru im. W. Horzycy w Toruniu; Grand Prix 44. i nagroda za adaptację na Ogólnopolskich Konfrontacjach Teatralnych w Opolu w konkursie „Klasyka Żywa”

za spektakl „Beniowski. Ballada bez bohatera” J. Słowackiego z Teatru Nowego w Poznaniu (2019); nagrodę publiczności oraz „mieszek” na Festiwalu Sztuki Reżyserskiej INTERPRETACJE w Katowicach za reżyserię „Mistrza i Małgorzaty” Teatru Polskiego w Bielsku-Białej (2020).

Pani Małgorzata Warsicka poddała wielostronnej analizie tak proces tworzenia adaptacji, jak i poszczególne etapy oraz elementy inscenizacji „Elektry” na podstawie Sofoklesa i Hugo von Hofmannsthal, które to przedstawienie wyreżyserowała w Teatrze we Freiburgu w Niemczech 5 września 2020 roku. To spektakl, który, jak sama twierdzi, jest zwieńczeniem jej artystycznych poszukiwań.

Autorka pracy próbuje odpowiedzieć na szereg pytań związanych z wyborem tego tekstu, umiejscowienia go we współczesnym kontekście, poszukiwań uniwersalnych treści w nim zawartych, roli symbolu, adekwatności środków inscenizacyjnych, niezbędnych do wydobycia interesujących ją tropów interpretacyjnych. W pierwszym zdaniu wyszczególnionym w streszczeniu rozprawy doktorskiej, autorka informuje, iż „poszukuje odpowiedzi na pytanie jak dramat napisany w V wieku p.n.e, przetrwał do dziś i doczekał się tak dużej liczby wystawień czy przetworzeń?”. Na to pytanie nie znajdujemy jednak w pracy odpowiedzi. Nie analizowane są tutaj bowiem inne sceniczne przykłady wystawień „Elektry” (jak chociażby Maxa Reinhardta, Roberta Sturua, Edmunda Wiercińskiego, Kazimierza Dejmka), autorka nie dokonuje komparatystycznych zestawień. Jej głównym polem badań pozostaje jej osobisty spektakl.

Punktem wyjścia autorki jest założenie, że dramat Sofoklesa to dramaturgicznie rozłożony w czasie „ekstremalnie skondensowany stan emocjonalny, z całą jego brutalnością i mrokiem”, zaś działania aktorskie, warstwa muzyczna podporządkowywane są permanentnemu przekraczaniu tego napięcia. Innymi słowy zamknięta w tekście Sofoklesa mityczna historia

rodu Atrydów pokazana jest przez reżyserkę przez pełne napięcia, przemocy i zemsty relacje między postaciami. Wszystko w tym świecie służy uwypuklaniu i rozładowywaniu stale napeężniałych emocji. Jak mówi sama reżyserka tym, co w „Elektrze” ją zafascynowało, to „cień”, wypierate ze świadomości mroczne siły, które są w każdym człowieku. „Elektra jest symbolem (...) opowieścią o jednostce, domagającej się zemsty, ale ukazuje także globalny mechanizm przekazywania przemocy i nienawiści z pokolenia na pokolenie, który funkcjonuje na poziomie całych społeczności czy narodów”.

„Elektra” jest spektaklem dramatyczno-muzycznym, na równych prawach wykorzystuje przestrzeń słowa, dźwięków i specjalnie do tego spektaklu skomponowaną przez stałego współpracownika Warsickiej - Karola Nepelskiego partyturę muzyczną (Warsicka nazywa ją „partyturą napięciową”, do której następnie kompozytor „dokłada” mechanizm dźwiękowy). Jej skomplikowany wykres jest immanentną częścią rozprawy doktorskiej Pani Warsickiej. Jego analiza dostarcza ciekawych wniosków dotyczących zaplanowanego podziału na trzy wyraźne części: sonorystyczną, elektro-akustyczną oraz elektroniczną. Podstawą tej ostatniej są dźwięki ściągnięte z zasobów NASA – dźwięki odległych planet i gwiazd (na wyobraźnię reżyserki działa fakt, że mogły one pochodzić także z czasów Sofoklesa).

Podział ten odpowiada, jak można wywnioskować, nie tylko aktom dramatu, zmiennemu rytmowi i nastrojowi, ale przede wszystkim konstytuuje i podbija główne założenie reżyserskiej interpretacji, jakim jest dramaturgiczny rozwój emocji w obrębie przebiegu historii: żal, niepewność, depresja, drżenie, niepewność, smutek, pewność, rozpoznanie, ulga, miłość. Warsicka podkreśla, że twórcom spektaklu w żadnym wypadku nie zależało na imitacji instrumentów antycznych (twórcy wykorzystali jednak strój modalny, charakterystyczny dla antyku), wykorzystaniu muzyki wyłącznie jako tła zdarzeń scenicznych i

przebiegów dramaturgicznych, ale by partytura dźwiękowa stała się pełnoprawnym bohaterem opowieści – narzędziem do wyrażania niewyraźnego.

Spektakl rozpoczyna uwertura sonorystyczna, w której trzy aktorki (a w zasadzie cztery – przez cały spektakl za centralnym, okrągłym ekranem (projekt scenograficzny Agaty Skwarczyńskiej) znajduje się perkusistka, odgrywająca rolę Pytii – to ona od początku do końca dyryguje rytmem przedstawienia) jako główne bohaterki spektaklu - Elektra, jej matka - Klitenmestra i jej siostra - Chrysothemis uderzają w struny specjalnie zaprojektowanych przez Piotra Kowalczyka instrumentów muzycznych, tworząc rodzaj rytmicznego pejzażu dźwiękowo-emocjonalnego. Powołane do życia instrumenty (marimby, misy kryształowe, misy tybetańskie, instrumenty perkusyjne, harfy wzorowane na greckiej lyrze, idiofony w postaci krotali, dzwonki – dodatkowo wzmacniane nagłośnieniem) będą odtąd aż do końca immanentną częścią stwarzanego na oczach widzów świata. Od początku pełnią też pośrednią funkcję między tym co dramatyczne, a tym co muzyczne. Scenografia przestaje być tylko tłem - ta rozważnie wymyślona i konsekwentnie budowana forma daje aktorom pole do ich ekspresyjnych działań. To w niej aktorzy porozumiewają się słowem, śpiewem, czystym dźwiękiem, ekspresją ciała. Warsicka świadomie wykorzystuje (nomen omen, niemiecką) ideę Gesamtkunstwerk, syntetyzując rozmaite środki wyrazu w spójny przekaz.

Partytura słowna jest adaptacją, którą reżyserka przygotowała wraz z dramaturgiem – Michałem Pabianem. Scenariusz jest połączeniem starożytnego tekstu Sofoklesa (tłum. Peter Krumme) oraz Hugo von Hofmannsthal. Autorzy owej wersji dramaturgicznej postanowili dokonać wyraźnego podziału między tym, co racjonalne, uzasadnione, będące wykładnią bronionych przez postacie tez (Sofokles), a tym, co rozpasane, irracjonalne, podświadome, emocjonalne,

psychopatyczne, wyśnione, przeczute, gwałtowne, niepohamowane, instynktowne. U Hofmannsthała natomiast niebezpieczeństwo ukryte jest w człowieku. Warsicka przesuwając akcent ze sfery fatum na sferę podświadomości, równie niezbadanej, archetypicznej, nieprzewidywalnej i groźnej. Z tą jednak różnicą, że bohaterowie nie są tu narzędziem w rękach mściwych bogów, a więźniami własnych psychicznych sił, które w tajemniczy sposób determinują ich postępowanie. Głównym zaś motorem napędowym działań bohaterów jest pytanie: jak je przezwyciężyć? Ważnym podkreślenia jest to, że reżyserka zdecydowała się na wykorzystanie w spektaklu monologów z dramatu Hofmannsthała, które pierwotnie napisane zostały jako pieśni w librecie do opery Richarda Straussa i jako takie właśnie zostały tu wykorzystane przez Warsicką.

Ciekawym zabiegiem reżysersko-kompozytorskim jest zapisanie roli Elektry w postaci notacji. Jej głosowa partia jest symultanicznie przepleciona z partiami chóru, symbolizującymi myśli i wątpliwości głównej postaci, zaś jej wykonanie jest próbą „przedzierania się” przez narzuconą konwencję. Siłowanie się ze swoją niemocą, pokonywanie oporu jest głównym założeniem tego spektaklu, działania aktorskie są mu zatem świadomie podporządkowane. Założenie, że chór uosabiać może zarówno „krwawe Erynie” (za Sofoklesem), jak i fluktuujący wewnętrzny głos rozsądku (za Hofmannsthałem) Elektry to świadomy i konsekwentnie realizowany pomysł reżyserski. Pomysł, który przesuwając interpretację antycznego dramatu w kierunku idei „jungowskiego cienia”, co autorka pracy podkreśla już na samym wstępie swojej dysertacji. Funkcja chóru nie jest jednak konsekwentna w całym dziele. Chór, który zapowiada przybycie mężczyzn – Orestesa i jego przyjaciela – Pylladesa zbliżony jest do antycznego, wszechwiedzącego głosu z zewnątrz. Niewiele ma wspólnego

z (ciekawym skądinąd) założeniem uporczywego głosu wewnętrznego postaci kobiecej.

W adaptacji, a co za tym idzie, w scenicznej interpretacji reżyserka dokonuje przesunięcia akcentów w kierunku „zatrzymania klątwy przechodzącej na kolejne pokolenie”. Odpowiedzialną za zatrzymanie zapętlonej przemocy, pochodu śmierci czyni siostrę Elektry – „Chrysotemis, która nie występuje w finałowej scenie u żadnego z dramaturgów”, a w rozumieniu reżyserki, „staje się cichą zapowiedzią innego [niż klasyczne] rozwiązania”. Reżyserka wraz dramaturgiem każą wykrzyknąć aktorce grającej tę postać zdania: „Nie wierzę, że sprawiedliwość może przybierać kształt zemsty! Wolę, jak nasza siostra pod nożem krzyknąć, i wmrzeć niewinną. Elektro opanuj się. [...] Nie złamiesz klątwy Tantala, przez zemstę. Twoje czyny nie zakończą cierpienia. Dostaniesz tylko więcej bólu. Ja nie podążę drogą, która prowadzi tylko do cierpienia”. Ten zabieg jest współczesną, artystyczną odpowiedzią artystki na świat z realną wojną w tle i uzasadnia wybór tego tekstu, kryjącego w sobie uniwersalne prawdy, aktualne także w XXI wieku.

Małgorzata Warsicka świadomie sięga zarówno do antycznych źródeł ikonograficznych, jak i wiedzy o kulturze antycznej, którą popiera trafnie dobranymi cytatami z kilku podstawowych opracowań na ten temat, dostępnych na naszej szerokości geograficznej i będących kanonem wiedzy o antyku per se. W swojej dysertacji dużo miejsca poświęca także regułom pracy w czasie szalejącej epidemii, które w znaczący sposób wpłynęły nie tylko na charakter pracy z aktorami i muzykami, wymagający wypracowania nowych sposobów budowania przedstawienia, ale także na jego efekt końcowy.

Autorka pracy nie poddaje analizie warstwy wizualnej spektaklu. Nie analizuje i nie załącza do swojej dysertacji ani projektów scenograficznych, ani kostiumowych. Minimalizm użytych środków wart byłby oddzielnego akapitu.

Nie pomniejsza to wartości pozostałych rozdziałów, pozostawia jednak znaczący niedosyt.

Najciekawsze jest jednak zdanie reżyserki z końcowej części pracy: „Kiedy trzy lata po premierze oglądam nagranie fryburskiego przedstawienia, wszystko zrobiłabym inaczej”. To prowokacyjne zdanie otwierać może nową dyskusję: inaczej, czyli jak? Zaprzeczając i zmieniając czy poszerzając i pogłębiając założone tezy i ich sceniczną interpretację? Tezy, które stanowią przecież podstawę rozprawy doktorskiej magistrantki.

Dysertacja Małgorzaty Warsickiej podzielona jest na cztery rozdziały: *Wprowadzenie*, opisujące konteksty historyczne i konstytuujące aspekty teoretyczne inscenizacji. *Adaptacja*, ujawniająca koncepcję dramaturgiczną oraz zasady łączenia tekstu Sofoklesa i Hofmannsthal'a. Kolejne rozdziały opisują elementy inscenizacyjne i poszczególne sceny. Praca zawiera dwujęzyczną adaptację dramatu, nutowe partytury trzech utworów, podsumowanie oraz dwie recenzje z fryburskiego przedstawienia.

Niniejszym stwierdzam, iż suma obszernego i wielokrotnie nagradzanego dorobku reżyserskiego doktorantki oraz wyreżyserowanego i skrupulatnie opisanego w dysertacji dzieła spełnia wszystkie kryteria zwarte w art. 186 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawa o Szkolnictwie Wyższym i Nauce. Wnoszę tym samym o dopuszczenie Pani mgr Małgorzaty Warsickiej do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.



dr hab. Agnieszka Korytkowska