

BK2.510.47.8.2019

Warszawa, 6.08.2020

Prof. dr hab. Ewa Iżykowska Lipińska

Wydział Wokalno Aktorski UMFC

w Warszawie

Zleceniodawca

Akademia Teatralna im A. Zelwerowicza w Warszawie pismo z dn. 3.07 2020 r.

Zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dn.14.03. 2003 roku, tekst jednolity o stopniach i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki / Dz. U. Nr 65, poz. 595 ze zmianami Dz. U. z Dn. 27.07.2005 roku Nr 167, poz. 1365, art.14 ust.2 pkt 2 / oraz uchwały podjętej przez Radę Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Dotyczy

Uchwały Rady Wydziału Aktorskiego w sprawie: wszczęcia na wniosek pana mgr Michała Znaneckiego przewodu na stopień doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie artystycznej sztuki filmowe i teatralne.

W świetle ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki / Dz. U. nr.164, poz. 1365 z dnia 17.08.2005 roku, tekst jednolity art. 6. Ust.1.3 / Rada Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im A. Zelwerowicza uprawniona do prowadzenia przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej wokalistyka podjęła prawomocną uchwałę o wszczęciu panu mgr Michałowi Znaneckiemu przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie artystycznej sztuki filmowe i teatralne.

BIURO KOLEGIUM ZARZĄDCZEGO
Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza

Wpłynęło dnia28.08.20.....

l.dz.49/P/08/20.....

W związku z powyższym poinformowano mnie o wszczęciu przewodu doktorskiego i wyznaczeniu mojej osoby na recenzenta pracy doktorskiej panu mgr Michałowi Znaniowskiemu zatytułowanej „Parytura ograniczeń i inspiracji: inscenizacja dzieł operowych na przykładzie Eugeniusza Oniegina Piotra Czajkowskiego”

z realizacji Oniegina w Opera Bilbao

premiera 09.04.2011.

Podstawowe dane o kandydacie

Michał Znaniowski ukończył w Warszawie Liceum im. S. Batorego w roku 1984, w latach 1988 - 1989 studiował teatrologię na Wydziale Wiedzy o teatrze w PWST im A. Zelwerowicza w Warszawie. Studia kontynuował we Włoszech, na Uniwersytecie w Bolonii, oraz w Scuola Civica Paolo Grassi.

Praca asystenta u boku znakomitych reżyserów, jak Luca Ronconi, czy G. Strehler, była jego dalszą edukacją.

W Polsce rozpoczął pracę w teatrach operowych, zaczynając od Teatru Wielkiej Opery Narodowej w 1996 roku.

Ocena pracy doktorskiej

Praca doktorska mgr Michała Znaniowskiego składa się z dzieła w postaci płyty DVD z nagraniem opery P. Czajkowskiego „Eugeniusz Oniegin” oraz jego opisu w postaci doktorskiej dysertacji zatytułowanej Partytura ograniczeń i inspiracji: inscenizacja dzieł operowych na przykładzie Eugeniusza Oniegina Piotra Czajkowskiego.

Promotorem jest prof. Jarosław Kilian.

Przedstawione do oceny dzieło, jest zapisem realizacji spektaklu operowego Eugeniusza Oniegina, P. Czajkowskiego, z Opery w Bilbao, Hiszpania, z dn.9.04.2011

Wstęp jest przestrzenią w której Michał Znaniecki stara się uchwycić istotną różnicę pomiędzy reżyserią operową i teatralną.

Ten wywód myślowy zostanie rozwinięty w następnych rozdziałach, w których doktorant przygląda się precyzyjnie specyfice zarówno reżyserii operowej, jako nowego odłamu, czy nowej specjalności reżyserii teatralnej, oraz związanej z tym szczególnie istotnej konieczności uwzględnienia uwarunkowań zewnętrznych jakie niesie tego typu twórczość.

Przedstawienie zagadnienia odrębności reżyserii operowej od reżyserii teatralnej w istotny sposób nakierowuje profil dzieła artystycznego jakim jest oceniana praca, a co za tym idzie buduje takie spojrzenie na weryfikowaną przez nas reżyserię, aby wypłynęła zeń odrębność oraz specyfika działań reżysera w teatrze operowym.

Takie przedstawienie sprawy już we wstępie odpowiednio ukierunkowuje nasz punkt widzenia w oglądzie ocenianego dzieła, a jednocześnie buduje niezaprzeczalną wartość tego doktoratu już w pierwszych wersetach dysertacji teoretycznej.

Wartość, którą jest budowanie metodologii pracy reżysera operowego, jako kreatora zgoła odrębnego gatunku artystycznego, różniącego się w swojej istocie od dramatu, chociażby wymienianą partyturą, jako elementem może ograniczającym, ale w koncepcji Znanieckiego - inspirującym do działania i do nowych poszukiwań.

Zauważenie konieczności liczenia się z dyrygentem, akustyką sali, scenografią, specyfiką charakterologiczną śpiewaków operowych, jest godne uznania.

Bez tego typu podejścia do opery, trudno mówić o reżyserze profesjonalnie poruszającym się w tym gatunku.

Dysertacja teoretyczna obejmuje 111 stron i jest ujęta w 15 rozdziałów.

Niektóre z nich są rozbudowane o podrozdziały, jak rozdział 3, 4, 9, 10 i 15. Rozdziały 10 i 15 są najbardziej rozbudowane i tak rozdział 10 liczy 6 podrozdziałów, a rozdział 15 podrozdziałów 11.

Szczególnie rozdział 15, wzbogaca pracę o cały szereg materiałów o charakterze źródłowym i poznawczym, poczynawszy od obszernej bibliografii, 4-języcznej, a więc zawierającej materiały w języku polskim, angielskim, francuskim i włoskim, dodam rzadko dostępne.

Bibliografia ustawiona jest prawidłowo, alfabetycznie, zawiera 58 pozycji ujętych w 3 tematy: Historia teatru i opery, Aleksander Puszkina i Piotr Czajkowski, oraz Varia, z listami G. Verdiego i W. A. Mozarta. Praca zawiera również tablice ze zdjęciami, przedstawiającymi scenografie, następnie biogramy solistów i realizatorów - o tyle interesujące, iż mówimy o koprodukcji, a więc międzynarodowej obsadzie realizatorów, ale również odnajdujemy spis rejestracji i nagrań dźwiękowych, omawianej opery, prezentacje koprodukcji w poszczególnych teatrach operowych, fragmenty recenzji, oraz spis polskich inscenizacji Eugeniusza Oniegina.

Forma dysertacji teoretycznej jest zwarta, rozdziały i podrozdziały krótkie.

Cała praca jest kolejno wypowiedzią reżysera na temat zawodu reżysera operowego - a więc jego specyfiki, w odróżnieniu od reżysera dramatu, czy filmu, następnie przyjrzeniu się sylwetce i twórczości Czajkowskiego w kontekście opery Eugeniusz Oniegin i jej roli w życiu kompozytora. Dalej doktorant omawia już samo prezentowane dzieło, a więc zagadnienie koprodukcji, konwencję dzieła, zagadnienie libretta i jego jak to nazywa ograniczoności, temat muzyki, a dokładniej partytury i jej roli w budowaniu dzieła, temat akustyki przestrzeni, temat produkcji, a w tym całego procesu tworzenia, a więc systemu prób etc i oczywiście odnosi się do scenografii, kostiumu, świateł, choreografii.

Analizując teoretyczną część ocenianego doktoratu, zacznę od tytułu: „Partytura ograniczeń i inspiracji; inscenizacja dzieł operowych na przykładzie Eugeniusza Oniegina Piotra Czajkowskiego”.

Już sam tytuł dysertacji wskazuje na proces myślenia o operze, jaką reprezentuje doktorant i jaki odnajdziemy w rozprawie teoretycznej.

Fakt zauważenia roli partytury w reżyserii operowej, już sam w sobie jest istotnym wyróżnikiem, który nie wszystkich reżyserów operowych cechuje, a do tego nazwanie partytury ograniczeniem i inspiracją ujawnia sposób postrzegania dzieła reżyserskiego, jako uświadomienie sobie ograniczoności formy jaką niesie partytura i konieczności liczenia się z jej bezwzględnym priorytetem, szczególnie czasowym, ale także umiejętność widzenia tego faktu poprzez pryzmat potencjalnej inspiracji i natchnienia reżysera.

W analizowanym dziele teoretycznym, przykład spektaklu Eugeniusz Oniegin Piotra Czajkowskiego, zrealizowanego przez doktoranta w Bilbao w roku... w koprodukcji, jest materiałem do poprowadzenia szerszej teorii reżyserskiej sugerującej sposób tworzenia dzieła operowego poprzez reżysera operowego w dzisiejszej rzeczywistości.

Na uwagę zasługuje przedstawiony przez reżysera proces przygotowawczy.

Muszę przyznać, iż studiując dzieło doktoranta od strony opisu działań przygotowawczych, jak i w ogóle całego procesu myślowego, jestem pod wrażeniem podejścia do pracy Michała Znanickiego, które odnajdujemy w pracy doktorskiej.

Pracowałam w wielu teatrach operowych, w kraju i z granicą. Ten styl pracy przypomina mi zachodnich reżyserów, ale oczywiście nie wszystkich. Taki styl pracy jest rzadkością. Felsenstein, wybitny reżyser niemiecki, pracował w podobny sposób, gro pracy przerzucając na proces przygotowawczy a następnie realizując reżyserię nieprawdopodobnie precyzyjną na scenie.

Reżyserzy operowi różnią się podejściem do pracy. Reżyserem, precyzyjnym i w podobny sposób przygotowanym do realizacji był niewątpliwie Ryszard Peryt, który podobnie jak doktorant wychodził od partytury przystępując do reżyserii opery. To partytura była dla niego źródłem wiedzy o dziele, relacjach między postaciami, czy źródłem interpretacji. To partytura organizowała czas działań na scenie, reakcje, obrazy, czy przebieg akcji.

Michał Znanicki odnosi się do partytury traktując ją jako schemat, kanon, podstawę tworzonego dzieła.

Nie stara się tej materii modyfikować, nagiąć czy zmieniać. Nie ingeruje w tę materię, lecz na bazie jej klasycznego układu, tworzy własną opowieść, wizję reżysera, ale znów w kontekście specyficznych uwarunkowań i ograniczoności.

Doktorant, odwołuje się w swej dysertacji do twórców i teoretyków teatru jak Meyerhold czy Craig, z jednej strony traktując śpiewaków jak „nadmarionetki”, a więc postaci które precyzyjnie trzeba umiejscowić w przestrzeni scenograficznej, a potem dopiero zbudowawszy określoną topografię ustawienia i ruchu, można w nie „tchnąć ducha”, czyli nasycić „psychologią”, może Stanislawskim, ale nie tylko.

Można ten utworzony schemat wypełnić relacjami między postaciami, relacjami postać - scenografia - scena i relacjami wrażeń! To bardzo ciekawe podejście, o tyle ciekawsze dla mnie, że do tej pory zetknęłam się z reżyserami którzy albo wychodzili od psychologii, a więc prób stolikowych, a dalej sceny, albo li tylko od formy, czyli ustawienia postaci w przestrzeni, bez konieczności pogłębienia roli, do strony psychologii.

Znanięcki łączy te metody wychodząc ze słusznego skąd inąd założenia, że scena operowa jest ograniczona czasem, rytmem kresek taktowych i ta specyfika teatru operowego każe działać szybkim znakiem, skojarzeniem, wrażeniem, obrazem, sytuacją, a idące za tym przesłanie powinno być bardzo czytelne, jasne klarowne, a nie zagmatwane.

Podoba mi się wypowiedź doktoranta odnosząca się do psychologii postaci i sposobu budowania jej od tej strony. Znanięcki uważa, iż nie należy za daleko cofać się i za głęboko poruszać w psychoanalizie, gdyż - znowu - nie będzie to czytelne. Należy budować akcenty, znaki, sygnały, to gwarantuje jasny przekaz i wyrazisty obraz dzieła. Dzieło które wraz ze swoim przekazem musi być zrozumiałe - co nie jest oczywiste w tak przesyconej i bogatej formie jaką jest opera.

Michał Znanięcki, aby sprawnie przeprowadzić cykl prób - o którym szczegółowo pisze w swojej pracy - czyni wcześniej badania, a więc zaznajamia się z dziełem, partyturą, librettem, osobą kompozytora, studiując nie tylko jego biografię, ale sposób myślenia.

Pokazuje to na przykładzie Czajkowskiego, gdzie na podstawie listów wysnuwa hipotezę, iż opera Eugeniusz Oniegin tak na prawdę powinna nosić tytuł Tatiana i że to właśnie ona jest centrum tego opowiadania i to ona najbardziej zafascynowała kompozytora. Doktorant posuwa się dalej twierdząc, że kompozytor wręcz utożsamia się z postacią Tatiany, a sławny list Tatiany - 15 minutowa wielka scena liryczna, jedna z najpiękniejszych w literaturze operowej - jest niczym innym jak miłosnym wyznaniem Czajkowskiego do mężczyzny... miłość niemożliwa do zrealizowania, miłość potajemna, zabroniona.

Znanięcki przytacza argumenty na poparcie takiej tezy, argumenty ze źródeł, twierdząc iż pierwiastek LGBT jest istotnym czynnikiem tej opery.

Moją uwagę zwrócił opis pracy reżysera, tworzenie niejakich „map” czy schematów, ułatwiających proces analityczny - np. schematy dotyczące ilości słów wypowiedzianych przez dane postaci, czy budowanie schematów działania każdej postaci według zasad reżyserii, a więc ekspozycja, transformacja, konkluzja postaci. Znanięcki, przedstawia swój proces pracy jako szkielet sytuacyjny, znaczeniowy, ale daje artystom na bazie tego szkieletu szansę na własne działanie, na formę drobnej jakby improwizacji, uzbraja ich w wolność w ramach ograniczoności. Nie stwarza śpiewakowi pęt, które go krępują tylko stara się przekonać do swojej koncepcji, prowadząc w danym kierunku. Jest wyczulony na prawdę reakcji, ale i na prawdę relacji, jak i funkcjonowania w scenografii czy kostiumie.

W konsekwencji uzyskuje na scenie artystów proponujących nawet trudne rozwiązania, ale działających z przekonaniem o ich słuszności. Jest to bardzo ciekawa metoda działania. O tyle ciekawsza, iż biorąc pod uwagę poziom stresu i trudności wykonawczych śpiewaków operowych, którzy muszą na scenie zsynchronizować dużą ilość elementów na raz, a więc dokładanie im dodatkowo ekstremalnie trudnych i - być może wbrew ich woli - zadań, może być dla nich paralizujące, a w konsekwencji niemożliwe do wykonania.

Znanięcki w swojej pracy ustosunkowuje się również do tradycji wykonawczej i do współczesnych trendów teatru operowego w różnych krajach, a więc zauważa różnicę pomiędzy włoskim teatrem operowym - gdzie się kształcił i współpracował z G. Strehlerem i niemieckim teatrem operowym, ze wspomnianym Felsensteinem na czele.

Koncepcja Znanieckiego, to teatr wypływający z partytury i libretta, czerpiący z tych obu elementów materię twórczą, ale i uruchamiający wyobraźnię, reżysera i widowni. Teatr który zachowuje prawdę relacji między postaciami, ale jednocześnie może przemieszczać się do innych epok nie burząc sprawy, czyli esencji libretta, a co za tym idzie rysunku postaci i ich uwarunkowania.

Muszę powiedzieć iż podoba mi się taki tor myślenia, gdyż zachowuje on szacunek do dzieła nie ingerując w partyturę, a jednocześnie tworzy nową przestrzeń teatralną, wypływającą z podstawowego, opracowywanego dzieła.

Takim dziełem jest omawiany Oniegin.

Już w pierwszej odsłonie widzimy na scenie lustra w których niania i Łarina przeglądają się jakby w poszukiwaniu utraconej młodości. Nagle ich odbiciem lustrzanym stają się Olga i Tatiana. Taka ekspozycja tematu w kwartecie, już sygnalizuje o czym będzie to opowiadanie - o przemijaniu, i jego konsekwencjach.

Wkraczający na scenę chór wieśniaków, nie jest kopią chłopów ze wsi rosyjskiej, nie tańczy też rosyjskich tańców ludowych. Jest jakby stylizacją, a tak naprawdę symbolizuje cechy chłopstwa, a więc prostotę, chęć zabawy, rozśpiewanie, energię, radość, to nie dosłowność tylko idea - i okazuje się że obraz ten i rzeczzone przesłanie jest bardzo czytelne. Owa jurność, radość, młodość, udzielają się Łarinie, Filipiewnie, Oldze, trochę mniej Tatianie. I tak wkraczamy do naszego dzieła. Na scenie już wcześniej pojawiają się brzozy - element symboliczny, scenograficzny i właściwie one tworzą charakter „rosyjski” dzieła w I części, dając przestrzeń dziwnego mrocznego zagajnika, który czasami się przemienia, przerzedza. Owe elementy są mobilne, unoszą się do góry, tworząc większą przestrzeń na scenie.

Po arii Olgi, ukazującej postać, jakby alter ego w stosunku do Tatiany, śpiewanej jakby do towarzyszących wszystkich obecnych postaci i obserwujących bacznie akcje wieśniaków, przedstawia się nam Tatiana jako główna - jak wspomniałam - postać tego dzieła.

Tutaj, nie do końca młodziutka skromna dziewczyna z prowincji rosyjskiej, a raczej piękna kobieta, zaczytana w lekturach, zamyślona, czegoś oczekująca. Na scenie silnym partnerem jest światło, które modeluje ogrywaną przestrzeń. Układ artystów na scenie jest bardzo harmonijny - obie siostry po przeciwnych stronach sceny, analogicznie Niania i Łarina, z tyłu chór.

Na scenę wkracza Leński i Oniegin. Po krótkiej prezentacji rozpoczyna się kwartet. Chór odchodzi, dwie pary, symetrycznie dialogują, Łarina i Filipiewna również usuwają się w cień - dosłownie, gdyż światło tworzy jakby zaciemnione boki sceny.

Kwartet buduje jakby ekspozycję tematyczną dzieła, a więc zainteresowanie, a właściwie uwielbienie Olgi przez Leńskiego, przedstawione w liście - tu koncepcja reżysera wprowadzenia jakby dodatkowego listu /symetria?/ do dzieła.

A więc mamy list- Leński - Olga, a później, list - Tatiana - Oniegin.

Druga aria rozpoczyna dialog, i tu widzimy jak perfidnie Oniegin konstruuje zaloty w kierunku Tatiany uwodząc ją materią jej znaną - czyli literaturą.

Po zakończonej rozmowie Oniegin wyrzuca książkę do kubła - świetny zabieg reżyserski, nawiązujący do credo Znanieckiego o konieczności budowania dramaturgii sceny za pomocą klarownych znaków.

Koniec kwartetu, odjazd gości, dialog Niani z Tatianą. Tatiana zaczyna utożsamiać Oniegina z postaciami bohaterów z czytanych namiętnie powieści, słucha opowieści niani o jej młodości i małżeństwie, ale sama czuje jak zakochuje się w Onieginie, doznając uczuć dotychczas jej nieznanych.

Tatiana zostaje sama, nadchodzi noc, postanawia napisać list do Oniegina, i wyznać mu swą miłość.

Na scenie panuje półmrok, w centrum pojawia się łóżko, mocno oświetlone, a w nim Tatiana czyta ciągle swoje książki, starając się w nich znaleźć natchnienie do pisania listu i... znajduje.

List pisze w łóżku, w kręgu światła, jej przestrzeń działania to wyłącznie łóżko, tutaj miotają nią wątpliwości, emocje, oczekiwanie, nasłuchiwanie, radość nadziei iż marzenia się ziszcza.

Reżyser wyciemnił całą scenę zostawiając tylko ten jeden świetlny krąg łóżka, obraz snu i marzeń sennych Tatiany. Ten mocny zabieg ograniczenia, jest zabiegiem wzmocnienia. Ograniczenie pola działania artystki do przestrzeni tylko łóżka, dla arii która jest centralnym praktycznie momentem dzieła i trwa aż 15 min, jest zabiegiem bardzo ryzykownym, w dużej mierze spoczywającym na śpiewacze i jej zdolności utrzymania napięcia widowni przez tak długi czas. Jednocześnie umieszczenie sceny i artystki w świetlnym kręgu, z wyciemnioną całą sceną daje efekt filmowego zbliżenia, a więc definitywnie koncentruje naszą uwagę na tym jednym miejscu, tej jednej osobie, i jej przeżyciach.

Piękna scena, ale w niezwykle sposób rozwijana dalej, albowiem mimo iż w tekście słyszymy „ach, noc już przeszła, wszystko się obudziło i słońce wstaje” Tatiana wciąż pozostaje w łóżku.

Opuszcza je na chwilę w dialogu z nianią - która przyszła posprzątać, obudzić ją, pościelić łóżko - ale odchodzi, a Tatiana znów kładzie się do łóżka, .naokoło pojawiają się świetliki, jak senne mary, gdzieś w tle widzimy orgiastyczne tańce w których uczestniczy Oniegin, który nagle jak ze snu zjawi się u boku Tatiany. Wtulony w jej łóżko, wyznaje swoje uczucia, jako odpowiedź na list, uczucia, które mogą mieć tylko braterski charakter... Zostawia Tatianę w rozpacz.

Muszę przyznać iż takie rozwiązanie tej ceny bardzo mnie zaskoczyło, nie spotkałam jeszcze takiej interpretacji arii Oniegina, czy sceny Oniegin –Tatiana.

Poprzednia scena pisania listu w łóżku, dość mocno na mnie podziałała, gdyż bardzo podobnie miałam rozwiązana moją scenę Tatiany w Szwajcarii w Lucernie, w reżyserii Steffi Salvisberg, też pisząc list w łóżku, nie oddalając się jakby z tego zakłętego kręgu marzeń i przeżyć. Podoba mi się właśnie takie rozwiązanie, a więc scena pisania listu w łóżku, a nie

przy stoliku, w peniuarze, jak to często bywa w reżyseriach, szczególnie klasycznych tego dzieła. Taki zabieg nadaje tej najważniejszej w końcu scenie tego dzieła znamiona pewnej lekkości, niezwyklej teatralności i jednocześnie prawdy, a więc dodaje jej siły, autentyzmu i napięcia. Tak tę scenę widzi i ustawia Znaniecki.

Natomiast wymyślona przez Znanieckiego kontynuacja tej sceny, jako senne marzenie i wynurzający się z tych snów Oniegin, zachwyciła mnie. To piękne rozwiązanie tego wątku, wzbogacone znakomitą oświetleniem i scenografią i dające w ten sposób finałowi aktu dodatkową moc i dodatkowy komentarz.

Drugą część rozpoczyna widok Tatiany w centrum, z matką szykującą ją do balu, na tle kurtyny - ciemnej przestrzeni, jakby pustej sceny. Bardzo ewidentna, symboliczna scena... Po jednej stronie Tatiany, matka, po drugiej – Filipiewna; symetria która również pojawia się w następnych scenach i doskonale buduje czystość obrazu.

Kurtyna idzie w górę, zaczyna się bal. Scenografia, to resztki drzew, na horyzoncie tańczące pary w ekspresyjnym tańcu, bynajmniej z epoki, podobnie z kostiumami.

Na pierwszym planie stół bilardowy, tu koncentruje się sens akcji i główne emocje. Wokół, tańczy Olga z Onieginem, coraz bardziej ulegając czarowi Eugeniusza.

W pewnym momencie na stole pojawia się gość - Triquet, obleśny stary nauczyciel tańca, uwodzi Tatianę. Chór znowu pełni funkcję obserwatora i komentatora zarazem. Działania Olgi doprowadzają do konfliktu Oniegina z Leńskim a w rezultacie do pojedynku.

Kolejna scena, to aria Leńskiego, pożegnalne słowa przed pojedynkiem przed kurtyną, z napisanym fragmentem listu miłosnego, do Olgi. Kurtyna idzie w górę, zimowa przestrzeń, pływające jakby kry w wodzie, Leński, Oniegin i sekundant - gotowi do pojedynku.

Tu widzimy fizyczność działań, o których pisze doktorant, wodę, lód, które to budują jakby przeszkodę, niemożność w dotarciu do siebie, w porozumieniu...

Oniegin wyciąga rękę, Leński odrzuca. Pada strzał, czy to Oniegin, czy może Leński strzela do samego siebie... Leński pada, ręka dotyka wody, podbiega Olga, rozpacz...

Kolejna scena - polonez, Oniegin zza szyby widzi tańczące dziwne zjawy, wśród nich, Leński, tańczą kobiety, mężczyźni, po środku, jakby dwie panny młode w towarzystwie ojca?

Po szybach spływają krople deszczu, tancerze rozpryskują wodę, zimno... Sine, grobowe światło...

Bal trwa dalej, ale jakby ze złego snu zjawy, tańczą za szybą, w innym, sinym, lodowatym świecie do którego Oniegin nie ma wstępu. On sam zaczyna widzieć swoje życie w innym świetle, nabywając świadomości, błędów, zwodniczych działań, i dróg.

W pewnym momencie niewidoczna kurtyna idzie do góry i Oniegin wkracza w tą mroczną przestrzeń balu, w której nagle pojawia się Tatiana ale i Gremin, obecny mąż Tatiany, który - będąc na wózku inwalidzkim - śpiewa, a właściwie przedstawia potęgę swojej wielkiej miłości do Tatiany. Gremin, Oniegin, Tatiana, są realni na tle nierealnego tłumu tańczących par... Z ust Gremina płynie pieśń na cześć późnej, ale pięknej miłości i jej potęgi w życiu, odchodzącego w zasadzie już z tego świata Gremina.

Arię tę - a właściwie wyznanie - słyszy Tatiana, która płynącymi z tego wyznania słowami, weryfikuje targające nią nagle powracające uczucia dawnej miłości... na scenie woda. Nad nią, żyrandol, czerń i biel...

Zabieg usadzenia Gremina na wózku inwalidzkim, dodaje relacji Tatiana - Gremin ciepła, opiekuńczości, miłości o jakże innym i głębszym aspekcie niż wysniona miłość do Oniegina. Ta scena potęguje i wzmacnia w Onieginie poczucie przegranej w życiu, uczucie porażki, świadomość błędnych decyzji, wiodących go na meandry życia pozbawionego wartości, celu, a przede wszystkim miłości.

Po raz drugi zdarza się w życiu Oniegina sytuacja rywalizowania i walki z przyjacielem, zagrożeniem zaprzeczenia lojalności, z zagrożeniem konsekwentnego działania zgodnie z własnym egoizmem i pożądlivością.

Scena balu i arii dobiega końca - zwieńczona arioso Oniegina, opada kurtyna oklaski, i nowe odsłonięcie.

Piękna pusta scena, woda, czerwona sofa i Tatiana, w haleczce siedząc na sofie czeka na spotkanie z Onieginem. Scena jakby nocnej schadzki, ale nawiązująca do sceny listu Tatiany.

I tak jak w scenie pisania listu, wracamy do intymności przeżyć, ale z perspektywy życia które przeszło, przeminęło. I uczuć, które były, zostały, ale dziś już mają inny wymiar w kontekście życia, które zatoczyło krąg i wydobyło prawdziwe wartości i ich znaczenia.

Tatiana, mimo powrotu namiętności, sensualności, dialogując z Onieginem wpada znów w pułapkę, tych samych uczuć, mimo innych słów, które wypowiada, i mogłoby się wydawać że ten duet miłości, namiętności i pretensji zakończy się powrotem dwóch naznaczonych przez los, przeznaczonych sobie postaci dramatu, lecz jednak finał każe Tatianie podjąć decyzję powrotu do męża, decyzję uznania wartości, lojalności i dojrzałej miłości.

Styl ustawienia tej sceny, jakby w buduarze, w strojach luźnych, jakby intymnych, prywatnych, obrazuje konflikt, namiętność kreacji, erotyzm, i potęguje mocne wrażenia miłości, pasji i rezygnacji, jakimi emanuje ta scena.

Ustawienie sofy na środku ciemniej sceny, ciągle w wodzie, jest niezwykle mocnym zwielokrotnieniem tej mocnej, konkludującej operę sceny...

Ustawienie bohaterów w swobodnych działaniach, ruchach, jak sofa, na której znów porusza się Tatiana, jak w scenie pisania listu, czując pierwiastek erotyczny płynący z tego miejsca, a jednocześnie z nim walcząc i odrywając się od niego...

Dodanie niezwykle mocnych i wyrazistych elementów potęgują fizyczność zachowań, o których pisze doktorant, w swojej dysertacji, Tatiana w pewnym momencie zakłada suknię która leżała w wodzie, nią nasiąknęła, a więc jest ciężka, mocuje się z nią wkładając w ten akt całą niemoc swoich uczuć wypływających z targającego nią konfliktu wewnętrznego.

Ostatnie słowa Oniegina tarzającego się w wodzie i z niej biorącego swoją wściekłość - to mistrzostwo reżyserii przekładającej akcję fizyczną na uczucia, lub uczucia na akcję sceniczną.

Śpiewałam Tatianę w dwóch realizacjach, widziałam wiele realizacji tego dzieła, ale takie rozwiązanie tej sceny mnie miło zaskoczyło swoją siłą oddziaływania.

Teoria reżyserska Znanieckiego zawarta w pracy teoretycznej, to nie puste słowa.

Sposób odnajdowania relacji pomiędzy ruchem scenicznym, fizycznością aktora śpiewaka na scenie, budowaniem przeszkód, czy dodatkowych scenograficznych wsparć jego działania, prowokujących dodatkowy wysiłek, zmaganie, dzianie się, jest niezwykle dla mnie aspektem niezależnie budującym potęgę ekspresji sceniczej, zarówno artystów, jak i całej reżyserii dzieła.

Nigdy nie spotkałam takiego rozwiązania chociażby tej ostatniej sceny, która dzieje się jakby już poza balem, ale zawsze jest jego echem, zaznaczonym w strojach, chociażby. Zazwyczaj mamy dwoje artystów na scenie - Tatianę i Oniegina w dialogu stojących naprzeciw siebie i minimalnie może zmieniających pozycję (podobnie jak ostatni duet z Carmen, Don Jose, Carmen), a z muzyki wypływa już niezwykła dramaturgia tej sceny.

Znaniecki w sposób niezwykle umiejętny wzbogaca „dzianie się” tej sceny dodając wspomnianą już wodę, czy centralnie stojącą czerwoną sofę, czy wreszcie niekonwencjonalne poruszanie się artystów w tej przestrzeni jak i ich niekonwencjonalne stroje. Rezultat, to niezwykła moc i siła bijąca z tej sceny, niezwykle oddziaływanie na widza, niezwykły dramat uczuć dwojga ludzi. Zagubili coś ważnego w życiu, co było, i co jeszcze żyje. To wszystko jasno widzimy dzięki takiej formie reżyserskiego rozwiązania tej sceny.

Oceniając pracę doktorską Michała Znanieckiego nie sposób nie odnieść się do jego niezwykle bogatego dorobku artystycznego. Ponieważ powyższy doktorat dotyczy reżyserii operowej, omówię tylko ten aspekt jego działalności.

Michał Znaniecki, mimo stosunkowo młodego wieku, ma na swoim koncie 48 tytułów operowych, 84 premiery operowe, oraz w sumie ponad 160 realizacji teatralnych. Jego działalność reżyserska miała i ma miejsce w bardzo dużym stopniu za granicą, we Włoszech, Hiszpanii, Argentynie, Francji, Holandii. Pracował z wielkimi nazwiskami sceny operowej, jak Placido Domingo, czy Jose Cura.

Studia reżyserskie ukończone w Bolonii i Mediolanie, dały mu niewątpliwie szansę na asystowanie u boku największych reżyserów włoskich jak Giorgio Strehler czy Luca Ronconi, między innymi w La Scali, a później stworzyły sieć kontaktów, które niewątpliwie wpłynęły na osobowość artystyczną Znanieckiego.

W Polsce Znaniecki reżyserował prawie we wszystkich teatrach operowych poczynając od Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, poprzez Operę Poznańską, Operę Krakowską, Operę Szczecińską, Łódzką, oraz Wrocławską.

Stał się jednym z najbardziej widocznych reżyserów operowych w Polsce i na świecie.

W swoim reżyserskim dorobku ma tytuły sztandarowe, jak Lucja z Lammermoor G. Donizettiego, Don Giovanni W.A. Mozarta, Rigoletto, G. Verdiego czy Wesola Wdówka, Lehara, ale również mniej znane jak Chopin, Oreficego, Zamek Sinobrodego B. Bartoka czy Ożenek M. Musorgskiego.

Nie wiem ilu reżyserów operowych ma tak okazały dorobek jak Znaniecki.

Studiując materiały przedstawione w doktoracie, na uwagę zasługuje również dydaktyka, jako ważny aspekt działalności doktoranta.

Doktorant prowadzi od dawna zajęcia dydaktyczne, zarówno z dziećmi, jak i ze studentami, tak w Polsce, jak i za granicą, w tym w szczególności we Włoszech. Zajęcia są prowadzone w różnych grupach wiekowych, zawodowych. Dydaktyka, stanowi poniekąd element przygotowujący do realizacji spektakli.

Konkluzja

Konkludując - jestem pod wielkim wrażeniem reżyserii tego dzieła przez Michała Znanieckiego. Zobaczyłam mistrza reżyserii, który zrozumiał istotę teatru operowego, który mając w swojej specyfice jakby za dużo elementów, oczekuje od reżysera mądrego wydobywania z dzieła tego co najważniejsze tak, aby owa umiejętność i selekcja służyła zdominowaniu wrażenia które niesie muzyka, a nie popisom sprawności reżyserskiej czy mnogości pomysłów tegoż.

Mam w oczach słynne przedstawienie G. Strehlera „Wesele Figara” Mozarta które widziałam w La Scali, przed laty. Zachwyciła mnie w nim czystość rysunku sceny, piękno obrazu i subtelność budowania scen i postaci...

Nie zapomnę uwertury do II aktu, czyli wstępu do arii Hrabiny Porgi Amor i grającej - plecami Julii Varady - scenę oczekiwania na niepowracającego w nocy męża. Spokojny ruch, światło padające ukośnie z wielkiego okna, napięcie.

Inny spektakl, który mam w oczach, to Maciej Prus, „Don Giovanni” Mozarta, Teatr Wielki, rok 1980. Aria Don Ottavia, pusta scena, snop światła na postać, niezwykle skupienie.

Opera jako gatunek teatralny powinna hołdować sławnemu powiedzeniu - less is more.

To właśnie rozumie Znaniecki, koncentrując się na mądrej scenografii, która jakby jest dopełnieniem sensu dzieła i nie jest przeładowana, a wyciąga znaki, elementy będące symbolem, czy znakiem sprawy, dalej po mistrzowsku malując aurę niesamowitości budowanych scen, ale również prowadząc aktora śpiewaka, swobodnie, luźno, logicznie od sytuacji do sytuacji, nie tworząc żadnych udziwnionych akcji, po prostu idąc po sensach dzieła, scen i postaci.

Przyglądając się dorobkowi doktoranta, niezwykle bogatemu widzimy, iż mamy do czynienia z wybitnym reżyserem światowego formatu, który potrafi zrozumieć teatr operowy, i unieść

go na wyżyny nowych możliwości teatralnego dzieła, z zachowaniem, a właściwie wzbogaceniem mieszczących się w nim znaczeń.

Przedstawione dzieło - pisemna dysertacja, jedynie potwierdza i ukazuje niezwykłą świadomość tego artysty, zarówno w budowaniu dzieła, i jak i w całej logistyce jego przygotowania.

Oceniając powyższą pracę doktorską jako wybitną, mam głębokie przekonanie iż w najbliższych latach będzie jednym z najbardziej rozpoznawalnych reżyserów na świecie.

Recenzowana praca i jej poziom artystyczny, praktycznie kwalifikuje się do profesury w tej dziedzinie.

Praca doktorska powinna znaleźć się w obiegu publicznym, jest cennym materiałem poznawczym dla młodych adeptów sztuki wokalne. Zasluguje na najwyższą ocenę.

Wobec powyższego stwierdzam, iż doktorant wykazał się wiedzą teoretyczną oraz umiejętnościami do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej. Spełnił tym samym wymagania art. 13 ustęp 1 ustawy z dnia 14.03.2003 r.

Stawiam wniosek o przyjęcie pracy doktorskiej.



Prof. dr hab. Ewa Iżykowska-Lipińska