

Warszawa, 6.01.2020

Prof. dr hab. Ewa Iżykowska Lipińska

Wydział Wokalno Aktorski UMFC

w Warszawie

Zleceniodawca

Akademia Teatralna im A.Zelwerowicza w Warszawie pismo z dn.18.10.2019r.

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 pkt2/.oraz uchwały z dn. 30.09.2019, podjętej przez Radę Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im .Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie..

Dotyczy

Uchwały Rady Wydziału Aktorskiego z dn. 30.01.2018 r. w sprawie: wszczęcia na wniosek pana mgr Pawła Paszty 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 sztuki w dyscyplinie artystycznej, sztuki filmowe i teatralne podjęła prawomocną uchwałę o wszczęciu panu mgr Pawłowi Paszcie przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie artystycznej sztuki filmowe i teatralne .

W związku z powyższym poinformowano mnie o wszczęciu przewodu doktorskiego i wyznaczeniu mojej osoby na recenzenta pracy doktorskiej pana mgr Pawłowła Paszty zatytułowanej „**Reżyser w operze. Laboratorium pedagoga. Zapis doświadczeń i wniosków z realizacji *Il Trespolo tutore* w ramach tzw. Instytutu Opery w teatrze Collegium Nobilium, Premiera 09.03.2018”.**

Wyznaczenie mojej osoby na recenzenta nastąpiło na osobnej Radzie Wydziału w dn. 30.09.2019.

Ocena pracy doktorskiej

Praca doktorska mgr Pawła Paszty składa się z dzieła w postaci płyty DVD z nagraniem opery A.Stradelli *Il trespolo Tutore*, oraz jego opisem w postaci doktorskiej dysertacji zatytułowanej „Reżyser w operze, laboratorium pedagoga. Zapis doświadczeń i wniosków z realizacji *Il Trespolo Tutore* w ramach tzw. Instytutu opery w teatrze Collegium Nobilium , premiera 09.03.2018”.

Przedstawione do oceny dzieło, jest zapisem realizacji spektaklu operowego, który miał miejsce w dniu 09.03 2018 r. w Collegium Nobilium . Spektakl jest wynikiem i rezultatem powołanego do życia przez prof. Ryszarda Peryta Instytutu Operowego przy Akademii Teatralnej im A.Zelwerowicza w Warszawie. Na mocy funkcjonowania tego instytutu, spektakle takie jak omawiany, są efektem współpracy trzech uczelni artystycznych ASP, AT, oraz UMFC, w Warszawie.

Omawiane dzieło dodatkowo, zostało przygotowane przez gościnnego wybitnego dyrygenta, Andrea De Carlo, który poprowadził grupę instrumentów dawnych, oraz solistów, studentów Wydziału Wokalno Aktorskiego UMFC w Warszawie.

Współpraca ze specjalistą w dziedzinie tej muzyki, niewątpliwie przydała spektaklowi zupełnie dodatkowej rangi.

Oceniając dzieło muszę również odnieść się do jego części opisowej, czyli dysertacji doktorskiej.

Praca zatytułowana jest „Reżyser w operze. Laboratorium pedagoga. Zapis doświadczeń i wniosków z realizacji *Il Trespolo tutore* w ramach tzw. Instytutu Opery w teatrze Collegium Nobilium , premiera 9.03.2018.” i składa się wstępu, czterech dużych rozdziałów, z podrozdziałami, bibliografii, streszczenia w języku polskim, i abstraktu, w języku angielskim. Praca jest napisana na 79 stron.

Bibliografię stanowi 29 pozycji, ustawionych prawidłowo, alfabetycznie. W skład bibliografii wchodzi również pozycje internetowe.

Promotorem doktoratu jest dr hab. Jarosław Kilian.

W spisie treści zauważam drobne uchybienie w postaci niespójnej systematyki numerologicznej rozdziałów.

Przechodząc do omówienia dzieła, zacznę od stwierdzenia, iż z niezwykłą przyjemnością podjęłam się pisanie tej recenzji.

Przede wszystkim, byłam na spektaklu, a więc naocznie mogłam ocenić efekt opisywanej pracy reżysera, ale kolejnym ważnym dla mnie aspektem, jest poruszana przez doktoranta osoba prof. Ryszarda Peryta, jego dzieła *Opera Uboga*, które to stoi na mojej półce z dedykacją autora, z którym studiowałam, debiutowałam, zarówno w spektaklu *Dyrektor teatru* W.A. Mozarta, w Kole Naukowym PWST, w roku 1978, a potem w jego *Così fan tutte*, W.A. Mozarta w Słupsku, ale także sposób myślenia o teatrze, przywodzący mi na myśl kolejnego mojego guru teatralnego, reżysera Georga Taboriego, z którym miałam niezwykle szczęście pracować, a który reżyserował swoje dzieło, operę *Der Bajazzo*, R. Leoncavalla, dość podobną metodą.

Tak więc, jest mi bliskie takie myślenie teatralne, aczkolwiek, naturalnie mam tutaj swoje uwagi.

Zacznę jednak od stwierdzenia, iż już sam tytuł doktoratu, profiluje jego zakres tematyczny w kierunku pedagogiki, a więc takiego podejścia reżysera do pracy, iż jest on pedagogiem w teatrze, który kreuje, jak Demiurg rzeczywistość, ożywiając teatralne postaci, dając im kierunek, myślenie, podejście, czy ducha, i każąc im poniekąd samoistnie tworzyć teatralną rzeczywistość. Rzeczywistość, opartą o zasady teatralne, naturalnie, o których doktorant pisze w swojej dysertacji, opartą o ćwiczenia uruchamiające, a także o studium relacji postaci między sobą.

Aby przeprowadzić rzeczony wywód tematyczny, autor dzieli swoją pracę na cztery duże rozdziały.

Pierwszym z nich jest rozdział *Źródła*, a w nim poszukiwanie pochodzenia opery jako gatunku, ale i sensu istnienia pedagoga w tym działaniu. Pedagoga, którym jest reżyser, a więc twórca animujący zapisane dzieło, budzący to dzieło do życia z jednej strony, ale i będący mistrzem dla uczestniczących w tym dziele aktorów z drugiej strony. Mistrzem, który stawia pytania. Mistrzem, który prowokuje dyskusje. Mistrzem, który wyzwala dialog, wreszcie mistrzem, który budzi do życia postaci.

Doktorant w swojej dysertacji rozpoczyna od źródeł pochodzenia tego gatunku, od Camerata Fiorentina, od istoty opery, a więc sławnego recitar cantando. Analizuje epokę baroku, aby doszukać się w niej potrzeby wykreowania tego gatunku.

W rozdziale drugim, omawia idee, Teatru Ubogiego, powołując się na Grotowskiego, ale i Peryta, dalej przedstawiając ideologię Peryta odnośnie potrzeby partytury w realizacji, ale i braku potrzeby psychologizowania w teatrze operowym, (z czym akurat ja się nie zgadzam), poczym rozwija wątek reżysera - pedagoga, odnosząc się, do postawy Peryta, Grotowskiego, Huebnera, ale i Jana Pawła II.

Stawiając tezę iż reżyser jest pedagogiem, znów przypomina mi zarówno Peryta, jak i Taboriego, który mawiał o spektaklu „Alles ist ein lernprozess”.

Tabori traktował dzieło operowe, jako otwarte, nasycone pierwiastkiem improwizacji, a co za tym idzie zawsze w ruchu, od strony interpretacji, i zawsze, jako proces nauki, czy rozwoju.

Jednak rozpoczynając analizę dzieła, opisowego, dysertacji, mój nieklamany podziw uczyniło odniesienie się reżysera do partytury - a więc, zauważenie faktu, iż jest to podstawowa powinność reżysera operowego. Oczywiście ta idea, jest zaczerpnięta od prof. Peryta, któremu całe życie przyświecało takie właśnie podejście do pracy reżyserskiej, co obserwowałam naocznie biorąc udział jako śpiewaczka w takich spektaklach u początków jego kariery, jak *Così fan tutte* W.A.Mozarta. To Ryszard Peryt nauczył mnie poszukiwania interpretacji roli w partyturze , i to przez niego napisałam moją pracę magisterską - *Mozart jako reżyser operowy*.

Tak więc wyjście od partytury w kształtowaniu wizji reżysera, uważam za bardzo wartościowy aspekt tego doktoratu, gdyż to zagadnienie bynajmniej nie jest tak oczywiste dla wielu dzisiejszych reżyserów operowych, którzy wręcz lubią mawiać, iż nie lubią opery.

W istocie, opera , stała się nagle gatunkiem modnym, więc wielu reżyserów teatralnych pragnie spróbować tego gatunku, tymczasem nie jest to takie proste.

Część trzecia dzieła, poświęcona jest praktyce, a więc metodzie przygotowania dzieła, przez Doktoranta.

Tutaj ważnym rozdziałem jest Improwizacja jako metoda pracy reżysera ze śpiewakami.

Ten rozdział zwrócił moją szczególną uwagę. Doktorant przedstawia w nim swój proces pracy nad operą, a więc analizę dzieła, szczególnie od strony partytury, a w tym wyróżnienie jednostek narracyjnych, ich interpretację, relacje między postaciami, ich nazwanie, dalej pracę nad koncepcją ogólną, weryfikację koncepcji , zestawienie zadań aktorskich.

Kolejnym rozdziałem jest temat libretta i wspomnianej już partytury, czyli proces badania zależności - słowo dźwięk, i związanych z nim konsekwencji. (Temat ten nota bene był przedmiotem wieloletnich badań jak i opracowań wybitnego muzykolog Michała Brystygiera). Następnym wątkiem , związanym z omawianym dziełem, jest komizm, jako zagadnienie twórcze, metoda opracowania i osiągnięcia komizmu na scenie , jak i przedstawienie rodzaju koncepcji komizmu i związanych z tym scenicznych konsekwencji.

Dalej autor analizuje dzieło pod kątem postaci, i tutaj na uwagę zasługuje odniesienie się zarówno do *commedia dell'arte*, jak i analizowania czy budowania postaci w związku z jej rodzajem głosu, i zapisami w partyturze.

Kolejnymi zagadnieniami poruszonymi w tym rozdziale jest dobór koncepcji ogólnej, ale również improwizacja jako metoda pracy reżysera ze śpiewakami.

Ten aspekt wyjątkowo zwrócił moją uwagę , gdyż był metodą pracy Georga Taboriego.

Georg Tabori bardzo często odwoływał się w swojej pracy zarówno do doświadczeń i metody Grotowskiego jak i Petera Brooka.

Aspekt dochodzenia do postaci za pomocą ćwiczeń był podstawową metodą reżyserską Taboriego, który zasłynął jako reżyser w niezwykle sposób budujący postaci na scenie, i powodujący ich wielką prawdę sceniczną.

Kompilacja wspomnianych metod aktorskich, Brooka, Grotowskiego, Stanisławskiego, ale i Lee Strasberga, uczyniły z Taboriego wielkiego reżysera, w Aktor Studio w Nowym Jorku, ale i następnie w teatrach niemieckich i austriackich.

Konsekwencją jego metody, byli przede wszystkim znakomicie grający aktorzy, przekraczający jakby swoje granice możliwości aktorskich i wiarygodności scenicznych.

Byłam poddana przez Taboriego tej metodzie pracy, i dzięki niej wraz ze spektaklem *Der Bajazzo*, zostaliśmy wszyscy uhonorowani najwyższą nagrodą krytyków wiedeńskich roku 1987.

Zaproponowany przez doktoranta proces przygotowania solistów, do opery *Il Trepuscolo Tutore*, bardzo przypomina mi metodę Taboriego. Jest tylko jedno niebezpieczeństwo pracy tą metodą.

Dziś w świecie operowym, teatry, oraz artyści zawodowi nie mają aż tak dużo czasu, ale i odwagi, żeby poddać się takiej metodzie poszukiwawczej, jaką proponują wspomniani twórcy.

Artyści oczekują od reżysera gotowych rozwiązań, czytelnych zadań i jasnych sytuacji scenicznych, nawet można stwierdzić, iż obawiają się eksperymentów wszelkiego rodzaju, gdyż mają wiele zadań artystycznych w swoich kalendarzach, a pragną, jak najszybciej zrealizować daną premierę, czy rolę. Przemysł operowy stał się szybkim biznesem, a teatry, które idą w kierunkach impresaryjnych nie chcą specjalnie dużo czasu poświęcać na próby.

Kolejnym zagrożeniem dla śpiewaka, przy tej metodzie pracy jest nadmierne zużycie się podczas spektaklu. Śpiewak operowy, którego narzędziem pracy na scenie jest przede wszystkim głos, musi umiejętnie gospodarować swoimi siłami tak, aby mieć energię i siłę na produkcję dźwięków i fraz, co jest fizycznie złożonym procesem i wymaga wysiłku fizycznego, powtarzanego, na kolejnych próbach czy spektaklach.

Tak więc metoda ćwiczeń prowadzących do zbudowania roli, a następnie metoda improwizacji, o której również pisze doktorant, jest metodą ryzykowną w teatrze operowym. W prezentowanym spektaklu, posłużono się tą metodą łącząc ją ze stylistyką *commedia dell'arte*, co jest niewątpliwie uzasadnione i co absolutnie zdało swoją rolę w omawianym spektaklu, dając artystom ruchomą przestrzeń na scenie do zagospodarowania, z zaznaczonymi regułami gry, jak pole, po którym wolno im się poruszać, jak znaczenie kontekstu zejścia z tego pola, jak zaznaczenie efektu prywatności oraz gry i temu podobne zabiegi.

Omawiany przez autora aspekt wyróżnienia jednostek narracyjnych i ich interpretacja, jak i odniesienie do partytury, jest czytelny dla wykonawców, nie do końca dla publiczności, ale buduje swoistą logikę dzieła, logikę prowadzenia i odczytania postaci, więc na pewno ma charakter niezwykle wartościowy.

Dla mnie jako muzyka, śpiewaczki i aktorki, bardzo wartościowym jest aspekt uwzględnienia muzyki, partytury w akcji scenicznej, czy w przełożeniu na ruch sceniczny.

W dzisiejszym teatrze operowym gro reżyserów posługuje się jakby negacją tego zagadnienia, działając w opozycji do muzyki, ignorując jej istnienie i budując niezależne od muzyki, treści, czy omawianego psychologizmu- obrazy. Obrazy, wrażenia, skądinąd nawet piękne, ale nie związane z muzyką czy dramaturgią tekstu. Takie podejście jest o tyle ryzykowne, iż wielu twórców operowych jak chociażby Puccini, pisało muzykę do libretta, ale również wzbogacało dzieło o konkretne didaskalia, jak „tu postawiono świecę”/Tosca/, czy pukanie do drzwi - „Cyganeria”. I temu podobne. Kompozytorzy niejednokrotnie pisali muzykę ilustrującą, obrazującą emocje czy ruch na scenie. Działanie, jakże modne dzisiaj wbrew muzyce, ogranicza jej siłę rażenia, osłabia dzieło i jego wydźwięk, zabiera nam przeżycie i emocje wynikające właśnie z zespolenia tych wszystkich czynników naraz jakimi włada gatunek opera, królowa sztuk.

Pragnę jednak powrócić do wątku reżysera –pedagoga, który jest naczelnym tematem pisemnej części doktoratu. Autor odwołuje się do metody Grotowskiego, cytując go.

Grotowski: „w teatrze który prowadzę dana mi jest dość szczególna pozycja osobista; nie po prostu dyrektora czy reżysera, o wiele bardziej majstra, przewodnika w działaniu, czy nawet jak to niekiedy było określane „duchowego instruktora”.

Ta metoda , prowadzenia aktora przez reżysera, będąca na pograniczu pedagoga i animatora działania, ma wiele niezwykłych zalet.

Po pierwsze zdejmuję z aktora śpiewaka stres. Stres, związany z poczuciem, że czegoś nie umiem, coś źle robię, czy czegoś nie potrafię. Dzięki tej metodzie aktor uzyskuje odczucie, iż praktycznie wszystko co robi na scenie jest słuszne, gdyż wynika z organicznego toku odczuwania i działania na scenie, które zrodziło się w trakcie ćwiczeń dodatkowych, wyzwalających odwagę, poczucie ciała, poczucie przestrzeni na scenie, poczucie akustyczne własnego głosu, jak i poczucie reakcji z pozostałymi postaciami spektaklu.

Owo zdjęcie stresu, buduje jednocześnie niezwykle wrażenie siły artysty, przekonanie o własnej integralności z daną postacią, a także poczucie wyzwolenia w działaniu na scenie.

Ta metoda daje również uczucie „przejścia na drugą stronę lustra”, czyli niezauważalnego stania się postacią na drodze wspomnianych już ćwiczeń, ale w tak silny sposób, iż powodujący trudność „odklejenia się” od postaci w momencie zakończenia spektaklu. Sławne być a nie grać staje się udziałem aktora śpiewaka pracującego na scenie czy w filmie tą właśnie metodą. Doświadczyłam osobiście tego zjawiska pracując z Taborim wspomnianą metodą, w konsekwencji czego miałam poważne problemy z rozpoczęciem następnej realizacji z innym reżyserem, gdyż cały czas byłam „Neddą: z *Pajaców* Leoncavalla, , szaloną , erotyczną blondynką, kuszącą mężczyzn, a jednocześnie zwierną Colombiną z *commedia dell'arte*.

Musiałam po tej realizacji zmienić kolor włosów, uczesanie, kostium, aby wejść w następną rolę, a i tak było to dla mnie bardzo trudne. Wtedy zrozumiałam trudności aktorów hollywoodzkich, którzy po skończeniu danego filmu z dobrym reżyserem, mają trudności z powrotem do rzeczywistości. Niedaleko szukając sławna Rita Haywort, okupiła tę fazę

aktorską alkoholizmem i chorobą psychiczną, powtarzając pod koniec życia, „Jestem Gildą”...czyli będąc ciągle graną przez siebie postacią Gildy...

Im dalej zajdziemy na drodze poszukiwania integracji z postacią, tym bardziej staje się to niebezpieczne, i od stopnia zawodowstwa zależy, jak bardzo możemy się od tej roli oderwać i pójść dalej. Takie zbliżenie z rolą jest zasługą zarówno świetnych aktorów, ale przede wszystkim rewelacyjnych reżyserów, animatorów, pedagogów, którzy potrafią aktora tak dalece wyzwolić i poprowadzić w rejony, które były dla niego dotychczas nieosiągalne i nieznane.

Praca natomiast z takim reżyserem dla aktora jest z kolei niezwykle drogą, jak wspomniałam prowadzącą „na drugą stronę lustra” i dającą poczucie niezwykle komfortu i bezpieczeństwa, ale i siły. Ja po pracy z Taborim, już nigdy nie przeżyłam takiego stanu wyzwolenia aktorskiego, radości na scenie, pewności siebie i poczucia kreacji, jak podczas wspólnej pracy z tym reżyserem. Kiedy opowiadałam prof. Akserowi o tym doświadczeniu, stwierdził lakonicznie „Tabori Cię po prostu otworzył”. Tak, w istocie, otworzył, ale ja dzięki tej metodzie przeżyłam pełnię integracji, ale i stworzyłam kreację, przez którą jestem znana na całym świecie. Kocham uczucie kiedy reżyser prowadzi aktora. I takim reżyserem jawi się doktorant.

Nawet jeżeli nie wszystkie aspekty omawianego dzieła mogą nam odpowiadać, to niewątpliwie droga poszukiwań reżyserskich jest tak dalece właściwa, iż wróży ciekawą obecność tego reżysera na niwie teatrów muzycznych, wypływającą z jego szacunku do muzyki oraz szacunku dla aktora śpiewaka, a także w konsekwencji próby poprowadzenia go w stronę proponowanej przezeń realizacji, której aktor ma stać się częścią, ale i autorem.

Cytując Grotowskiego, z zakończenia dysertacji

...Ale czymś nieporównywalnie intymnym i zapładniającym jest praca z aktorem, który mi zawierzył; jeśli jego gotowość i to co niedokładnie można by nazwać zaufaniem są konkretne, baczne i właściwie nieograniczone, nieograniczone staje się u mnie pragnienie, aby ujawnić ostateczność jego nie moich możliwości. Pragnieniu jego wzrostu towarzyszy obserwacja, zdumienie i chęć pomocy, to co jest moim wzrastaniem rzutowane na niego, czy też raczej odnajdywane w nim samym umożliwia nasz wspólny wzrost staje się rodzajem objawienia. To już nie jest uczenie kogoś. Raczej ostateczne wychodzenie komuś naprzeciw.”

Konkluzja, którą odnajdujemy w zakończeniu naszej dysertacji, jest podkreśleniem roli reżysera jako pedagoga w prowadzeniu i rozwoju aktora, reżysera jako mistrza, który w dalszej pracy zawodowej aktora poprowadzi go ku dalszemu rozwojowi, otwierając przed nim nieznane przestrzenie wyobraźni, działań i jego własnych możliwości. Dając mu poczucie radzenia sobie z niemożliwym i nieograniczoności potencji artystycznej drzemiącej w każdym twórcy.

Takie przesłanie konkludujące doktorat świadczy o sile twórczej doktoranta, o jego sposobie podejścia do aktora i twórczym kreowaniu artystów, niezłomnie łączy się z doktryną artystyczną zarówno jego mistrza jakim był prof. Ryszard Peryt, jak i wspomnianych przez

niego innych wielkich mistrzów teatru jak Grotowski, Brook, Stanisławski, ale i nasz absolwent, reżyser znany mi, Michał Ratyński.

Przechodząc do oceny spektaklu operowego *Il Trespolo tutore* Alessandro Stradelli, w reżyserii doktoranta, należy stwierdzić, iż jest to interesująca próba stworzenia spektaklu operowego funkcjonującego jakby na trzech płaszczyznach, a więc, zabawa w komedię, dystans do teatru i samotność- to opis autora. Moje stwierdzenie to, aktor poza rolą, czyli forma prywatnego aktora poza sceną na przykład ustawiającego dekoracje czy reflektor, czyli pełniącego funkcje jakby przygotowawcze, albo pomiędzy fazą prywatną, a sceną, a więc pomiędzy przygotowaniem do grania i graniem, a następnie aktor na scenie czyli w kręgu precyzyjnie wyznaczonym gdzie ma miejsce jakby zasadniczy spektakl, gra aktorska. Estetykę gry aktorskiej reżyser zaczerpnął z *commedia dell'arte*, a więc buduje postaci w oparciu o archetypy *commedia dell'arte*, jak Dottore, Arlecchino, czy Colombina.

Generalnie patrząc ta koncepcja wydaje się słuszna i ciekawa tak jak i cały koncept spektaklu, tak skrupulatnie opisany w dysertacji doktorskiej. Tymczasem to czego mi brak w realizacji dzieła, to precyzyjna wypowiedź artystyczna rozgraniczająca opisane trzy plany akcji, a więc prywatność, stan pomiędzy oraz grę aktorską. Czyli *commedia dell'arte*, gdzie oczekiwałabym bardziej czytelnego zestawu elementów gry aktorskiej w tej stylistyce.

Innymi słowy postaci grające w *commedia dell'arte* powinny być bardziej przesyccone, ale i uzbrojone w gestykulację z *commedia dell'arte* i w ruch sceniczny związany z tym gatunkiem.

Tymczasem tutaj pierwiastek improwizacji niewątpliwie nie sprzyja w budowaniu perfekcyjnego i czytelnego systemu znaków i gestów, dając aktorom niewątpliwie wielką swobodę w działaniu, ale jednocześnie narażając ich na nieporadność w prowadzeniu gestu czy ciała na scenie.

Nieczytelnymi są również elementy gry „a part”, czyli na stronie bądź do publiczności, cały system rozgrywania dialogu z publicznością, czy orkiestrą.

Oczywiście mają one miejsce, jedna z arii jest śpiewana wręcz do orkiestry, przez siedzącego na progu orkiestronu Nino, jakby zwierającego się wręcz orkiestrze.

Moja krytyka dotyczy precyzji i klarowności grania pomiędzy omawianymi w pracy pisemnej trzema planami działania.

Wszystkie pozostałe omawiane przez doktoranta elementy, jak przełożenie partytury na działanie postaci (omdlewanie Artemidy) są czytelne i znakomicie współpracują z akcją sceniczną. Nieczytelne są jednak na przykład relacje z orkiestrą, o których pisze doktorant w pisemnej dysertacji, a więc adresy działań, z wyjątkiem wspomnianej arii Nino.

Reżyserowi udaje się jednakowoż uzyskać komizm w spektaklu, co nie jest sprawą prostą, za pomocą różnych działań, jak lazzi - gagi, które z jednej strony są śmieszne, z drugiej nie zawsze czytelne.

Spektakl jest znakomity muzycznie co niewątpliwie wpływa na jego jakość.

Konkluzja.

Dzieło doktoranta Pawła Paszty składające się ze spektaklu operowego *Il Trespolo tutore* Alessandra Stradellego i jego opisu w postaci dysertacji zatytułowanej „Reżyser w operze. Laboratorium pedagoga. Zapis doświadczeń i wniosków z realizacji *Il Trespolo Tutore* w ramach tzw. Instytutu Opery W teatrze Collegium Nobilium. Premiera 9.03.2018” oceniam bardzo pozytywnie z racji przytoczonych już argumentów w opisowej części dzieła. Aktorzy zostali znakomicie poprowadzeni przez reżysera, wykazali swobodę działania, swadę, lekkość, umiejętność odnalezienia się w improwizacji, znakomicie również wykonali wokalnie swoje partie sceniczne, co świadczy o tym, iż omawiana koncepcja reżyserska nie kępuje ich działania i wykonania.

Koncepcję trzech planów akcji uważam za interesującą, jest to konkretna propozycja reżyserska poprowadzenia tego dzieła.

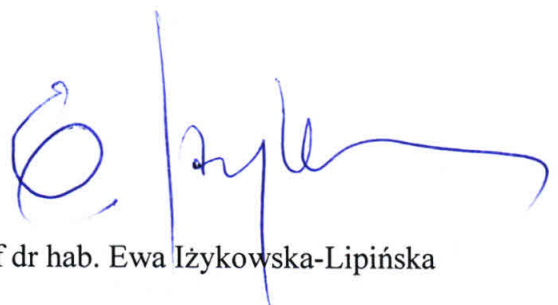
Zauważone zostały znakomicie przez reżysera zależności - słowo- dźwięk, akcja, gra aktora. Podkreślona została zależność muzyki i gry aktorskiej.

Znakomicie zostały wykorzystane stosunkowo skromne warunki scenograficzne przez reżysera, a więc, kurtyna, stająca się jednocześnie jednym z planów akcji, czy reflektor, w podobnej roli, jak i krąg akcji, gdzie odbywa się właściwy spektakl oraz działanie poza tym kręgiem.

Bliskość orkiestry- zespołu muzyki dawnej daje poczucie w istocie jedności tego wydarzenia i odczucia, iż żaden z elementów nie wysuwa się na plan pierwszy, ani muzyka, ani scenografia, ani gra aktorska. Moje uwagi krytyczne, dotyczą doprecyzowania działania na scenie, niezbędnego do uzyskania czystego obrazu dzieła. Przedstawione do oceny dzieło oceniam bardzo pozytywnie.

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