

Anetta Pasternak  
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach  
Katedra Edukacji Muzycznej i Rytmiki

## **Koło Naukowe Rytmiki oraz Teatr Rytmu Katalog w 25-lecie istnienia w Akademii Muzycznej w Katowicach.**

### ***Plastique animée* w twórczości Teatru Rytmu Katalog (przedruk z czasopisma Le Rythme)**

#### **Streszczenie**

W artykule przedstawiam *plastique animée* z perspektywy własnych doświadczeń zdobytych w wyniku prowadzonego przeze mnie Teatru Rytmu Katalog. Zespół tworzą studenci oraz absolwenci Specjalności Rytmika Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Teatr integruje osoby mające potrzebę podejmowania dodatkowych działań twórczych i eksperymentalnych, wychodzących poza tradycyjnie rozumianą rytmikę Dalcroze'owską. Twórczym źródłem tego teatru pozostaje jednak niezmiennie idea jedności muzyki i ruchu, która stanowi podstawę tworzonych interpretacji muzyki oraz spektakli. Realizacje te, wywodząc się z Dalcroze'owskiej *plastique animée*, wykorzystują środki wyrazu odpowiednie dla teatru. Praca nad realizacją teatralnych interpretacji muzyki obejmuje dogłębną analizę niuansów ekspresji muzycznej, a także specyficzny trening operowania środkami wyrazu aktorskiego. Znaczenie pozamuzyczne, stanowiące przesłanie tych realizacji, stanowi dodatkową warstwę kształtującą sens ruchu użytego w akcji scenicznej. Dzięki niemu wymowa gestu tworzy fundamentalny element interpretacji, stając się nośnikiem znaczenia. Istotę tych interpretacji stanowi przesłanie ujęte w sposób metaforyczny.

**Słowa kluczowe:** metoda Dalcroze'a, *plastique animée*, interpretacja, teatr

## Geneza zespołu

Idea powstania Teatru Rytmu Katalog zrodziła się już na początku mojej pracy pedagogiczno-artystycznej, ponieważ zauważyłam wtedy potrzebę ponadprogramowego rozwijania potencjału artystycznego i naukowego wybitnie uzdolnionych studentów oraz absolwentów Specjalności Rytmika. Niestety program studiów nie pozwala na eksplorację wielu ciekawych wątków artystycznych i naukowych, co wynika z ograniczeń czasowych oraz konieczności koncentracji pracy na działaniach pedagogicznych, które stanowią podstawę tego kształcenia. Absolwenci tej specjalności podejmują zazwyczaj pracę w szkołach, więc ich kariera artystyczna w charakterze wykonawców czy twórców *plastique animée* zamyka się wraz z ukończeniem studiów. Chciałam zmienić ten stan rzeczy, dając możliwość kontynuowania rozwoju artystycznego osobom, które mimo obowiązków zawodowych znajdują czas na kreatywne działania. Praca artystyczno-badawcza nie znosi pośpiechu, wymaga czasu, bowiem związana jest nie tylko z podejmowaniem wielogodzinnych poszukiwań twórczych, ale także z rozwojem umiejętności warsztatowych, które są niezbędne, jeśli rezultat artystyczny ma być zaprezentowany na scenie. Zazwyczaj odbiorcami *plastique animée* są profesjonalnie wykształceni muzycy, którzy skupiają się głównie na jakościach muzycznych ruchu, nie zwracając uwagi na ewentualne niedostatki techniki wykonawczej. Można powiedzieć, że ze względu na ich świadomość odbioru interpretacji dzieła muzycznego stanowią oni publiczność idealną. Inaczej rzecz wygląda, gdy odbiorcami są osoby niebędące muzykami, które nie podchodzą zbyt wnikliwie do relacji pomiędzy muzyką i ruchem, oceniając takie prezentacje w kategoriach tańca lub teatru. Publiczność ta kieruje się innymi kryteriami, którym nie jest łatwo sprostać. W celu uzyskania lepszej komunikacji z publicznością, postanowiłam zatem przywiązywać większą wagę do jakości wykonawczej prezentowanego repertuaru, co było możliwe dzięki podjęciu systematycznej pracy warsztatowej. To właśnie Teatr Rytmu Katalog stał się zespołem, dzięki któremu chciałam propagować ideę Dalcroze'a szerszemu gremium.

Zespół tworzą studenci oraz absolwenci Specjalności Rytmika Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, którzy pracują pod moim kierunkiem artystycznym od 1997 roku. Teatr integruje osoby mające potrzebę podejmowania dodatkowych działań twórczych i eksperymentalnych, wychodzących poza tradycyjnie rozumianą rytmikę Dalcroze'owską. Fundamentem dla artystycznej działalności Teatru Rytmu Katalog jest prowadzone przeze mnie Koło Naukowe Studentów Rytmiki, które stanowi swoistego rodzaju laboratorium, w którym realizowane są projekty badawcze dotyczące artystycznego aspektu metody Emila Jaques-Dalcroze'a. Tematyka prac obejmuje ruchową interpretację dzieła muzycznego (*plastique animée*) w kontekście teatralnym, rolę improwizacji w procesie twórczym, a także sposoby wzbogacania treningu ruchowego dla

potrzeb realizacji teatralnych. Powiązanie pracy badawczej z artystyczną otwiera przed studentami możliwości wielopoziomowego i interdyscyplinarnego rozwoju w różnych dziedzinach sztuki, a ponadto kształci umiejętność zastosowania zdobytej wiedzy w działaniach twórczych. W ciągu 25 lat działalności artystycznej zespołu w spektaklach i interpretacjach muzyki wystąpiło około 70 osób, w większości reprezentujących środowisko Akademii Muzycznej w Katowicach. Już rok po utworzeniu grupy, a więc w 1999 roku podczas II Europejskiego Konkursu Rytmiki w Trossingen, Katalog zdobył I nagrodę oraz nagrodę publiczności za interpretację II Kwartetu smyczkowego *Quasi una fantasia* op. 64 Henryka Mikołaja Góreckiego.

### **Idea dalcroze'owskiej *plastique animée* oraz jej edukacyjny potencjał**

W koncepcji Dalcroze'a *plastique animée* stanowi artystyczny sposób ucieleśnienia muzyki wyrażonej w ruchu. To urzeczywistnienie muzyki dokonuje się w interpretacji ruchowej bazującej na indywidualnej technice wykonawców, w której ruch wynika z ich osobistych przeżyć, wiedzy muzycznej oraz wrażliwości artystycznej<sup>1</sup>. Idea Dalcroze'owskiej *plastique animée* pozwala na osiągnięcie syntezy muzyczno-ruchowej w kreatywnym działaniu, które rozwija wrażliwość muzyczną, twórczą wyobraźnię oraz ekspresję muzyczno-ruchową<sup>2</sup>. *Plastique animée* realizowana jest w procesie edukacji poprzez improwizację, która jest twórczym sposobem na poznanie i zrozumienie dzieła muzycznego, jego formy odzwierciedlonej w rysunku przestrzennym, a także wyrazu ukazanego w ekspresji ruchu. W tym procesie analiza muzyczna zostaje twórczo przełożona na interpretację<sup>3</sup>. Centralnym zagadnieniem Dalcroze'owskiej *plastique animée* jest sugestywność wyrażania emocji muzycznych w ruchu. Według Barbary Ostrowskiej interpretacja muzyki w metodzie Dalcroze'a powinna opierać się na "odzwierciedleniu treści wyrazowych utworu muzycznego w ruchu poprzez kompozycję gestów wynikającą z przeżycia emocjonalnego i mającą na celu uzewnętrznienie tych przeżyć"<sup>4</sup>. Emocje muzyczne wyrażone w ruchu konfrontowane są bowiem z własnymi stanami emocjonalnymi, co doprowadza do ich uświadomienia. Dalcroze następująco opisuje ten proces: "Próbując wyrażać ruchem ciała emocję wywołaną muzyką, czujemy jak emocja ta przenika nasz organizm, stając się coraz bardziej osobistą i żywą

---

<sup>1</sup> D. Frego, *Plastique Animée: A Dance Genre and a Means to Artistry*, Le Rythme 2009, s. 87–88.

<sup>2</sup> M. Skazińska, *Znaczenie interpretacji ruchowej utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*, [w:] B. Ostrowska (red.), *Zeszyt Naukowy XVIII, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi*, Łódź 1989, s. 211–223.

<sup>3</sup> J. R. Stevenson, *An essay based on „La Technique de la Plastique Vivante” by Emile Jaques-Dalcroze*, *American Dalcroze Journal*, vol. 35 No 2 2009, s. 21–22.

<sup>4</sup> B. Ostrowska, *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a*, [w:] B. Ostrowska (red.), *Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002, s. 19-20.

dzięki temu, iż wzbudza wibrację najgłębiej ukrytych strun naszej istoty”<sup>5</sup>. W wyniku działań twórczych powstaje więc muzyczno-ruchowy obraz dzieła oparty na gruntownej analizie utworu muzycznego, ukazujący emocje w nim zawarte, który przybiera artystyczny, twórczy kształt, wyrażony w autorskiej interpretacji<sup>6</sup>.

W metodzie Dalcroze’a celem twórczości artystycznej nie jest jednak wyłącznie sam produkt końcowy, czyli ukończona interpretacja ruchowa muzyki zaprezentowana odbiorcy, ale przede wszystkim sam proces twórczy, który w tej koncepcji pedagogicznej odgrywa fundamentalną rolę<sup>7</sup>. W Dalcroze’owskiej *plastique animée* niezmiernie ważny jest bowiem stopień kreatywności procesu tworzenia, nie zaś ostateczny kształt dzieła prezentowanego na scenie. Realizacja *plastique animée* wymaga zastosowania zasad oraz umiejętności zdobytych w ramach rytmiki, solfeżu i improwizacji, które nauczane są w sposób integralny. Finalny produkt artystyczny stanowiący rezultat podejmowanych działań twórczych uzależniony jest więc ściśle od procesu kształcenia wykonawców, natomiast wartość samego procesu twórczego zależy od wyobraźni artystycznej interpretatora. Jego rola jest niezwykle istotna, ponieważ cały proces podlega inspiracji jego twórczą wizją. Na podstawie końcowego rezultatu można ocenić nie tylko potencjał twórczy interpretatora, ale także wnioskować o wartości samego procesu nauczania. Tak więc proces tworzenia interpretacji ruchowej muzyki pełni w metodzie Dalcroze’a rolę specyficznego treningu kreatywności, dzięki któremu dokonuje się doskonalenie umiejętności oraz rozwój osobisty wykonawców, co stanowi istotę tej pedagogiki.

Działania artystyczne podejmowane przeze mnie na Specjalności Rytmika skoncentrowane są zatem na rozwoju studentów, a ich głównym celem nie jest prezentacja na scenie. Repertuar realizowany podczas zajęć obejmuje różnorodne formy i style muzyczne, co wiąże się z programem studiów. W mojej pracy staram się realizować kluczową zasadę Dalcroze’owskiej edukacji, jaką jest integralność procesu kształcenia, stąd interpretacje, które tworzę, nie powstają w oderwaniu od rytmiki czy solfeżu, ale są wynikiem działań prowadzonych przeze mnie w ramach tych przedmiotów.

### **Możliwości wykorzystania *plastique animée* w teatrze**

Charakterystyczną cechą działalności Teatru Rytmu Katalog jest realizacja interpretacji ruchowych muzyki wywodzących się z Dalcroze’owskiej koncepcji, z wykorzystaniem środków wyrazu odpowiednich dla teatru. W tych specyficznych interpretacjach

---

<sup>5</sup> E. Jaques-Dalcroze, *Eurhythmics and moving plastic*. [w:] *Emile Jaques-Dalcroze, Rhythm, Music and Education*, 5th ed. Translated by H. F. Rubenstien, The Dalcroze Society, London Inc. 2000, s. 165-166.

<sup>6</sup> J. R. Stevenson, op. cit., s. 21–22.

<sup>7</sup> J. Dittus, W. R. Bauer, *Notes Inégales: On Product and Process in Dalcroze Pedagogy*, Le Rythme 2015, s. 48-59.

przekazywane są treści i symbole zawarte w dziele muzycznym, jeżeli dzieło je zawiera, lub tworzone są znaczenia w oparciu o emocje i skojarzenia wywołane pod wpływem muzyki. „W tym drugim rodzaju interpretacji warstwa symboliczna powstaje na bazie przeżycia estetycznego i może być rozumiana w kategoriach interpretacji wzmacniającej, która wychodzi poza intencje kompozytora”<sup>8</sup>. Nie oznacza to jednak, że w tego typu przekazie ruch nie wyraża elementów dzieła muzycznego lub że ekspresja muzyki zostaje zmieniona. W pracy nad *plastique animée* istnieją granice twórczej swobody, bowiem - jak wskazuje Jaques-Dalcroze - cielesna interpretacja nie polega na zastępowaniu, czy uzupełnianiu środków ekspresji wybranych przez kompozytora własnymi pomysłami<sup>9</sup>. W teatralnej interpretacji muzyki znaczenie pozamuzyczne stanowi niejako dodatkową warstwę kształtującą sens ruchu użytego w akcji scenicznej. Dzięki temu wymowa gestu staje się fundamentalnym elementem interpretacji - nośnikiem znaczenia.

Znalezienie oryginalnego sposobu odczytania muzyki nie jest łatwe, ponieważ twórca, który porusza się w gąszczu możliwości interpretacyjnych, musi odkryć swoją własną drogę. Ze względu na to, że w procesie powstawania *plastique animée* analiza dzieła muzycznego jest niezbędna, dlatego należy spojrzeć na nie z kilku perspektyw. Mieczysław Tomaszewski, twórca koncepcji analizy integralnej, zwraca uwagę na to, że w niektórych metodach analitycznych znaczący staje się „nośnik” (partytura, tekst muzyczny, dźwiękowy), a także jego właściwości formalno-fakturalne, w innych nadbudowane na tekście przesłania, program czy symbolika, co w kontekście interpretacji teatralnej daje możliwość sięgania do głębszych warstw muzyki. Według Tomaszewskiego dzieło muzyczne jest nośnikiem informacji, które zawiera przesłanie kompozytora skierowane do odbiorcy. Analiza integralna pozwala dopełnić analizę formalno-techniczną interpretacją poetyki muzycznej, ujęciem dzieła w jego ontologicznej pełni i właściwym mu kontekście oraz polu wartości<sup>10</sup>. Muzyka stanowi więc rodzaj komunikatu, który należy kompetentnie, ale też i twórczo odczytać, z uwzględnieniem tego, co kompozytor zawarł pomiędzy dźwiękami. Odczytanie tego symbolicznego kodu muzyki wymaga znajomości mowy symbolicznej<sup>11</sup>. W procesie tworzenia *plastique animée* należy zdekodować muzyczny komunikat, zinterpretować go, a wreszcie przełożyć sens

---

<sup>8</sup> A. Pasternak, *W labiryncie interpretacji – plastique animée w kontekście dzieła otwartego*, [w:] E. Kumik (red.), *Konteksty kształcenia muzycznego*, tom 5 nr 1 2018, s. 80.

<sup>9</sup> E. Jaques-Dalcroze, op. cit., s.166.

<sup>10</sup> M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 24-25.

<sup>11</sup> L. Polony, *Pojęcie znaku i symbolu w muzyce w myśli klasyków hermeneutyki muzycznej Kretzschmara i Scheringa*, [w:] K. Gucałski (red.), *Filozofia muzyki – Studia*. Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 175-180.

działa na odmienny rodzaj tworzywa, jakim jest ruch, używając wiedzy z zakresu symboliki gestu<sup>12</sup>.

Praca nad realizacją teatralnych interpretacji muzyki obejmuje dogłębną analizę niuansów ekspresji muzycznej, a także specyficzny trening operowania środkami wyrazu aktorskiego, które umożliwiają „uzewnętrznienie przeżyć wewnętrznych w ruchu i geście”<sup>13</sup>. Warto podkreślić, że rezultat osiągnięty w sali lekcyjnej, jakkolwiek może wydawać się wystarczający dla rozwoju wrażliwości i kreatywności studenta, jednak na scenie może okazać się niezrozumiały dla widza. Przekaz wyrazu muzycznego wymaga bowiem nie tylko bogatej wyobraźni, ale także i sporych umiejętności w zakresie transpozycji ekspresji muzyki na wyraz ruchowy, w czym zastosowanie sugestywnych środków aktorskich jest niezbędne. Takie kompetencje nie są ćwiczone w ramach programu studiów rytmiki, ponieważ wymagają specjalistycznego treningu. Dodatkowym utrudnieniem w tej pracy może okazać się nieokreśloność muzyki współczesnej, która nie wyraża emocji w sposób jednoznaczny: „Muzyka XX i XXI wieku, porzucając wzorce formalne i skupiając się na nieskonwencjonalizowanych środkach wyrazu, nie daje interpretatorowi jednoznacznych wskazówek odnośnie sposobów ukazania zawartości emocjonalnej dzieła. Otwartość wynikająca z konstrukcji tych dzieł nie kształtuje również dynamiki przestrzeni i organizacji ruchu według tradycyjnej koncepcji porządku, który miał miejsce w muzyce opartej na systemie dur-moll. Struktura muzyczna nie jest tu budowana według określonych następstw funkcyjnych i przez to nie pozwala antycypować przebiegu muzycznego, wykluczając stereotypy odbiorcze”<sup>14</sup>. A zatem interpretowanie muzyki współczesnej, choć z pozoru może wydać się bardzo atrakcyjne, wymaga dużego doświadczenia. Łatwiej bowiem skoncentrować uwagę widza na bogactwie form przestrzenno-ruchowych, niż poszukiwać głębi wypowiedzi wynikającej z symbolicznego odczytania dzieła muzycznego.

W ciągu 25 lat działalności teatru zinterpretowałam wiele dzieł muzyki XX i XXI wieku. W naszym programie znalazły się utwory: Charlesa Ivesa, Johna Cage’a, Aulis Sallinen, György Ligetiego, Arvo Pärta, Uri Cane’a, Maxa Richtera czy Lery Auerbach, a także polskich kompozytorów: Eugeniusza Knapika, Henryka Mikołaja Góreckiego oraz Pawła Mykietyna. Mając swobodę decydowania o repertuarze zespołu wybierałam utwory, które w moim odczuciu pozwalały na przekaz głębokich treści, poruszających tematy uniwersalne, które ujmowałam w sposób metaforyczny.

---

<sup>12</sup> A. Pasternak, op. cit., s. 80.

<sup>13</sup> B. Ostrowska, op. cit., s. 20.

<sup>14</sup> A. Pasternak, op. cit., s. 81.

## Wybrane realizacje Teatru Rytmu Katalog

Najbardziej sugestywnym sposobem wyjaśnienia pracy nad teatralnymi interpretacjami muzyki będzie opis konkretnych realizacji. Dla potrzeb tego artykułu wybrałam dwa przykłady *plastique animée*, a także spektakl, w którym muzyka pełniła wiodącą rolę.

W mojej pracy twórczej szczególnie interesującym przykładem interpretacji ruchowej był I Kwartet smyczkowy *Métamorphoses nocturnes* György Ligetiego. Utwór został skomponowany w 1954 roku tuż przed wybuchem powstania węgierskiego w 1956, które zostało krwawo stłumione przez Armię Radziecką. Był to niezwykle tragiczny moment w historii tego narodu.

Zdjęcie nr 1. I Kwartet smyczkowy *Métamorphoses nocturnes* György Ligetiego w interpretacji Anetty Pasternak. Od lewej: Katarzyna Kobielska, Natalia Trzeciak, Katarzyna Zegarek, Zuzanna Pałka. XVIII Dni Wydziału „Kompozycja – Dyrygentura – Teoria Muzyki – Rytmika”, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 27.03.2014 (zdjęcie R. Rogucki)



I kwartet stanowi zbiór wariacji charakterystycznych bez określonego tematu, który podlega różnym opracowaniom, stąd określenie "metamorfozy". Zasada kontrastu jest tutaj podstawowym czynnikiem kształtowania formy. Ruchowa realizacja tego kwartetu stawia przed wykonawcami spore trudności, zarówno pod względem technicznym, jak i wyrazowym. To wczesne dzieło Ligetiego jest na wskroś piękne właśnie za sprawą głębi wyrażonych emocji, ponieważ jego wizja artystyczna powstawała pod wpływem silnych uczuć. Duży zakres ich rozpiętości nie jest łatwy do wyrażenia w ruchu. Rozliczne zwroty akcji muzycznej wymagają zaawansowanej kontroli energii oraz wysokiego stopnia świadomości ciała, a ponadto umiejętności aktorskich.

Zdjęcie nr 2. I Kwartet smyczkowy *Métamorphoses nocturnes* György Ligetiego w interpretacji Anetty Pasternak Od lewej: Natalia Trzeciak, Katarzyna Zegarek, Katarzyna Kobielska, Zuzanna Pałka. XVIII Dni Wydziału „Kompozycja – Dyrygentura – Teoria Muzyki – Rytmika”, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 27.03.2014 (zdjęcie R. Rogucki)



Bogactwo technik wydobycia dźwięku zastosowanych przez kompozytora (np. pizzicato, glissando, flażolety) sprawia, że pod względem kolorystyki dzieło to przedstawia się nader interesująco. Realizacja przebiegów opartych na pochodach wszechobecnej w tym utworze skali chromatycznej, a ponadto rozliczne glissanda spowodowały, że do interpretacji postanowiłam użyć specjalnie skonstruowanej pochylni. Scenografia ta wpłynęła inspirująco na sposoby kształtowania ruchu. Moim wyobrażeniom towarzyszyła wizja wspinania się i ześlizgiwania, mozolnego pokonywania drogi, co wynikało z tego, że materiał muzyczny sugerował ruch w ujęciu wertykalnym. Wspinaczka, będąca lejtmotywem tej realizacji scenicznej, pozwoliła zasugerować symboliczne odczytanie tego dzieła. Zakres emocji zawartych w muzyce jest niezwykle bogaty, ponieważ rozpięto go na szerokiej skali skonstruowanych uczuć. W muzyce słychać parodie form tanecznych, bowiem melancholijne zwroty przemieszane są tu raz po raz z dziarskim tańcem ludowym, chimerycznym walcem czy też energicznym marszem. Muzyka, złożona z nagłych zmian nastroju, łamiąca logikę przebiegu formalnego, tworzy specyficzne królestwo absurdu, które moim zdaniem doskonale odwzorowuje nedorzecznosc czasów i miejsca, w którym przyszło



wówczas żyć kompozytorowi. Ligeti miał awersję do muzyki jawnie programowej i ilustracyjnej, nie był jednak przeciwny muzyce wywołującej skojarzenia. I Kwartet Ligetiego, choć nie jest utworem programowym, to jednak jest dziełem niezwykle teatralnym. Bogactwo treści, których dostarcza ten utwór z uwzględnieniem kontekstu, w którym powstał, zmusza odbiorcę – interpretatora do uwzględnienia ich we własnym komunikacie artystycznym. W mojej interpretacji utwór ten wyrażał psychologiczne studium natury ludzkiej w obliczu walki o wolność. Zaciekły dialog, który toczył się na pochylni pomiędzy czterema wykonawcami, nadawał znaczenie ruchom, które obrazowały różne sytuacje – zdeterminowane dążenie do oswobodzenia, walkę, a wreszcie rozpaczliwą rezygnację. Istotną rolę w takim sposobie odczytania muzyki pełniły użyte środki wyrazowe zainspirowane podjętym tematem oraz scenografia, która pozwoliła na metaforyczne ujęcie akcji scenicznej.

Innym przykładem teatralnej *plastique animée* była interpretacja utworu Arvo Pärta zatytułowanego *Fratres*. Formę utworu można określić jako temat z siedmioma wariacjami. Arvo Pärt stworzył niepowtarzalny styl kompozycyjny, wykorzystujący technikę *tintinnabuli*, którą zastosował w tym utworze. Tonalność jego kompozycji odarta jest z tradycyjnych znaczeń i funkcji istniejących w systemie dur-moll. *Fratres*, skomponowane na kwartet smyczkowy, charakteryzuje się statyką przebiegu melodycznego. To szczególna kompozycja, łącząca wewnętrzne napięcie ze spokojem, które wyrażone zostało w muzycznej medytacji. Powolne tempo utworu i prosty rytm sprawiają, że czas muzyczny płynie tu wolniej, niż w czasie rzeczywistym. Kontemplacyjny charakter muzyki sprawia wrażenie spowolnienia. Tytuł utworu, oznaczający braterstwo, stanowił kluczową inspirację twórczą. W mojej interpretacji było to swoistego rodzaju studium gestu i jego symboliki. Oszczędna i pełna wyrazu gestyka, rozgrywająca się pomiędzy parą wykonawców, bazowała na symbolicznych znaczeniach i bogatym przekazie emocjonalnym. Cechą charakterystyczną tego kwartetu jest ciągle narastanie ekspresji, która powraca do punktu wyjścia poprzez stopniowe zanikanie energii, dlatego w każdej kolejnej wariacji relacja pomiędzy wykonawcami ulegała transformacji. Jako twórca i wykonawca tej interpretacji doświadczyłam niezwykłego stanu zanurzenia w tej hipnotycznej muzyce.

Zdjęcie nr 3. *Fratres* Arvo Pärta w interpretacji Anetty Pasternak, wykonanie: Olga Daroch oraz Anetta Pasternak. Konferencja „Flow in Performance, Theories and Practice”, Dalcroze Society of America, Westminster Choir College, Princeton New Jersey, Stany Zjednoczone, 22.06.2016 (zdjęcie D. Tucker)



Działania twórcze teatru Katalog, oprócz teatralnych interpretacji dzieł muzyki współczesnej, obejmują również autorskie przedstawienia, w których muzyka pełni kluczową rolę. Prace te powstają w wyniku procesu improwizacji, która stoi u podstaw tworzenia tych spektakli. Jednym ze spektakli zrealizowanych przez nasz teatr było przedstawienie zatytułowane *Emil's Lab*, które zostało zaprezentowane podczas The 4th International Conference of Dalcroze Studies w Akademii Muzycznej w Katowicach w 2019 roku. Przedstawienie, do którego napisałam scenariusz i które wyreżyserowałam, było inspirowane filozofią Emila Jaques-Dalcroze'a dotyczącą muzyki i edukacji. Była to próba spojrzenia na praktykę Dalcroze'a w jego instytucie w Hellerau w latach 1911-1914. Miejsce to stanowiło wówczas swego rodzaju „Laboratorium Nowego Życia”, w którym wykrystalizowały się jego pedagogiczne i artystyczne wizje, w czym znaczącą rolę odegrały relacje z wybitnymi artystami tamtych czasów. W naszym spektaklu spojrzeliśmy na ten wyjątkowy czas z tęsknotą za tamtymi ideałami, ale również z poczuciem humoru wynikającym ze stuletniego dystansu.

Zdjęcie nr 4. *Emil's Lab* w reżyserii Anetty Pasternak, od lewej: Adalberto Maria Riva, Karolina Paczuła, Natalia Kidoń, Patrycja Widlarz, Ewelina Gałysa, Katarzyna Tondyra. The 4th International Conference of Dalcroze Studies, Akademia Muzyczna w Katowicach, 30.07.2019 (zdjęcie R. Rogucki)



Realizacja przedstawienia, w którym w rolę Monsieur Jaquesa wcielił się włoski pianista Adalberto Maria Riva, była dla nas wszystkich niesamowicie twórczą przygodą artystyczną. To dzięki jego uczestnictwu mogliśmy usłyszeć wykonanie wielu utworów fortepianowych Jaques-Dalcroze'a, choć nie tylko, ponieważ w spektaklu wykorzystałam również utwory innych kompozytorów. Tworząc spektakl o działalności Dalcroze'a w Hellerau nie mogłam pominąć istotnego wątku reformatorskiej realizacji opery *Orfeusz i Eurydyka* do muzyki Christopha Willibalda Glucka. W naszym spektaklu kluczową scenę stanowiła interpretacja słynnego *Tańca furii*. Oczywiście, jak wyglądała ta scena w przedstawieniu Dalcroze'a, wiemy tylko z opisów jego uczniów, moim zaś celem nie było odtworzenie tamtej koncepcji. Schody Appii były obecne w multimedialach, natomiast realna scenografia stanowiła niejako ich przedłużenie.

Zdjęcie nr 5. *Emil's Lab* w reżyserii Anetty Pasternak, od lewej: Patrycja Widlarz, Natalia Kidoń, Karolina Paczuła, Ewelina Gałysa, Agnieszka Pysz. The 4th International Conference of Dalcroze Studies, Akademia Muzyczna w Katowicach, 30.07.2019 (zdjęcie R. Rogucki)



Przedstawienie *Emil's Lab* nigdy nie mogłoby zaistnieć w tak bogatej formie, czyli z muzyką Dalcroze'a graną na żywo, cytatami z jego książek, a nawet wycinkami z jego podręczników, bez zgody na ich użycie. Taki kształt spektaklu zawdzięczaliśmy uprzejmości jego wnuczki Martine Jaques-Dalcroze, która nie tylko wyraziła zgodę na wykonanie utworów, ale także udostępniła wiele ciekawych zdjęć z prywatnego archiwum. Będąc w posiadaniu tak wspaniałego materiału postanowiłam zaprosić do współpracy pedagogów i studentów specjalności Projektowanie gier i przestrzeni wirtualnej Uniwersytetu Śląskiego. Oni wykorzystali twórczo rysunki Paula Thévenaza pochodzące z oryginalnych podręczników Dalcroze'a i sprawili, że postaci ilustrujące ruch na skutek animacji zostały ożywione. Myślę, że te multimedia w kreatywny sposób wzbogaciły warstwę wizualną naszego spektaklu.

Zdjęcie nr 6. *Emil's Lab* w reżyserii Anetty Pasternak, od lewej: Agnieszka Pysz, Patrycja Widlarz, Natalia Kidoń, Adalberto Maria Riva, Ewelina Gałysa, Katarzyna Tondyra. The 4th International Conference of Dalcroze Studies, Akademia Muzyczna w Katowicach, 30.07.2019 (zdjęcie R. Rogucki)



## Konkluzja

Kiedy wiele lat temu zaczynałam edukację w zakresie metody Dalcroze'a, uczono mnie, że ruchowe interpretacje muzyki nie powinny zawierać treści pozamuzycznych, jednak twórczość sceniczna Dalcroze'a zaprzecza tej teorii. Wiele krótkich form przestrzenno-ruchowych zrealizowanych przez niego, do których również skomponował muzykę, posiadają programowe tytuły – *Narcyz i Echo*, *W pięknym ogrodzie*, *Dwie siły: zło i dobro*, *Śpiewające kwiaty*<sup>15</sup>, co wskazuje na potrzebę użycia znaczenia pozamuzycznego. Z relacji jego

---

<sup>15</sup> J. Mieczysława, *Wspomnienia z lat studiów u Jaques-Dalcroze'a*, [w:] *Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego, Warszawa 1963, s. 13.

uczennic dowiadujemy się, że w celu wzbogacenia ekspresji ruchowej uczniów wprowadzał ćwiczenia nawiązujące do techniki aktorskiej<sup>16</sup>. Ewa Lebecka, która studiowała w Hellerau, twierdzi, że w ramach plastyki ruchu Dalcroze stosował odmienny typ improwizacji ruchowych: „Były to etiudy pantomimiczne, których celem było przedstawianie różnych uczuć i emocji np. strachu, siły, dążenia ku światłu itp.”<sup>17</sup>. Tego typu ćwiczenia przypominają raczej etiudy aktorskie do muzyki, których pierwszoplanowym celem nie jest realizacja niuansów muzycznych. Specyfika działań twórczych Dalcroze’a wskazuje na to, że był on aktywnym twórcą teatralnym – reżyserem, inscenizatorem, kompozytorem muzyki, a nawet autorem tekstów do spektakli, dlatego całokształt tych doświadczeń z pewnością wpływał na jego działalność pedagogiczną. Niewątpliwie istotną inspiracją dla jego realizacji scenicznych musiały być kontakty z przedstawicielami reformy teatralnej – Adolphem Appią czy Konstantinem Stanisławskim. Dalcroze spotkał rosyjskiego reżysera podczas pokazu swojej pracy w Hellerau w 1911 roku. W następnym roku pojechał do Rosji, gdzie występował w Moskiewskim Teatrze Artystycznym Stanisławskiego, prezentował również swoje dokonania w Teatrze Michajłowskim, gdzie prawdopodobnie spotkał Wsiewołoda Meyerholda. W wyniku tej podróży, zarówno Stanisławski, jak i Meyerhold, zastosowali rytmikę w swoich programach szkoleniowych. Oczywiście Dalcroze poszukiwał nowych środków wyrazu w teatrze, opierających się na podporządkowaniu wszystkich elementów dzieła teatralnego muzyce i konsekwentnie realizował tę ideę. Zdobycze w zakresie rytmiki wpływały na tworzone przez niego spektakle sprawiając, że działanie aktora podlegało muzyce, przestrzeń teatralna stawała się plastyczna, a wraz z użyciem światła służyła ona podkreśleniu naturalnej ekspresji ruchu ciała. W swoich interpretacjach muzyki stosował środki wyrazu aktorskiego, scenografię, oświetlenie sceniczne, a także treści pozamuzyczne, które wynikały z tytułów, które nadawał muzyce.

Choć interpretacje Teatru Rytmu Katalog realizowane są zgodnie z założeniami Dalcroze’owskiej *plastique animée*, to jednak trzeba przyznać, że odwoływanie się do własnych skojarzeń, które powstają na bazie emocji muzycznych, wykracza poza założenia koncepcji twórcy metody. Tego typu realizacje Tomaszewski<sup>18</sup> zaklasyfikowałby do kategorii interpretacji wzmacniających, których cechą jest wychodzenie poza intencje kompozytora. Muzyka pełni tu rolę scenariusza, wokół którego budowana jest myśl przewodnia działań scenicznych. Istotą tych interpretacji jest coś więcej niż wizualizacja muzyki wynikająca z analizy dzieła muzycznego, tą istotą jest przesłanie. Wprawdzie jako autorka takich

---

<sup>16</sup> A. Paszkowska, *Hellerau 1911-1914*, [w:] Materiały Informacyjno-Dyskusyjne, Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego, Warszawa 1965, s.14-36.

<sup>17</sup> E. Lebecka, *Znaczenie twórczej ekspresji w historii rozwoju wychowania muzyczno-ruchowego*, [w:] Zeszyt Naukowy no. 18, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 1989, s. 71.

<sup>18</sup> M. Tomaszewski, op. cit., s. 44.

realizacji nie nadaję moim interpretacjom własnych tytułów, ale też dzięki temu pozostawiam odbiorcy swobodę własnych wyobrażeń.

Obecnie widać różne trendy w interpretowaniu Dalcroze'owskiej koncepcji *plastique animée*. Za szczególnie jednak niebezpieczne uznaję odejście od jedności muzyczno-ruchowej. Uważam, że brak tej cechy może powodować negatywną ocenę twórczych działań, a w konsekwencji sytuować je w kategorii ubogiego tańca i skazywać na muzyczne wygnanie.

Twórczym źródłem Teatru Rytmu Katalog jest Dalcroze'owska idea jedności muzyki i ruchu, którą kultywujemy od 25 lat. Najlepszym zaś sposobem oceny wartości naszego repertuaru będzie zapoznanie się z materiałami filmowymi ukazującymi teatralne interpretacje muzyki oraz spektakle opisane w tym artykule, które znajdują się na kanale You Tube Teatru Rytmu Katalog.

Zdjęcie nr 7. Spektakl plenerowy *Zoom on Eco Boom* w reżyserii zbiorowej, od lewej: Martyna Borowska, Anetta Pasternak, Ewelina Gałysa, Marta Jarzyna, Karolina Paczuła, Wojciech Smółka, Karolina Lisowska, Wiktoria Jańczyk. The 6th International Conference of Dalcroze Studies, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, 2.08.2023 (organizator konferencji)



Rok 2023 był dla Koła Naukowego Rytmiki oraz Teatru Rytmu Katalog rokiem jubileuszowym, obchodziliśmy bowiem 25-lecie działalności naukowej i artystycznej. Jako opiekun Koła oraz kierownik artystyczny Teatru z satysfakcją stwierdzam, że koncepcja pedagogiki Dalcroze'owskiej stanowi ciągle żywą i inspirującą ideę pobudzającą młodych ludzi do twórczego działania. Potwierdzeniem tej tezy niech będzie bogaty program obchodów jubileuszu naszego zespołu, którego efekty naukowe i artystyczne zostały zaprezentowane zarówno w Akademii Muzycznej w Katowicach, ale również i poza granicami naszego kraju.

Zdjęcie nr 8. Członkowie Koła Naukowego Rytmiki w roku akademickim 2022 – 2023, od lewej: Marta Jarzyna, Karolina Lisowska, Anetta Pasternak (opiekun Koła), Ewelina Gałysa, Wojciech Smółka, Karolina Paczuła, Martyna Borowska, Wiktoria Jańczyk. The 6th International Conference of Dalcroze Studies, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, 2.08.2023 (archiwum prywatne)



## Bibliografia

Dittus J., & Bauer W. R., *Notes Inégales: On Product and Process in Dalcroze Pedagogy*, *Le Rythme* 2015, 48-59.

Frego D., *Plastique Animée: A Dance Genre and a Means to Artistry*, *Le Rythme* 2009, 87–89.

Jaques-Dalcroze E., *Eurhythmics and moving plastic*. [w:] *Emile Jaques-Dalcroze, Rhythm, Music and Education*, 5th ed. Translated by H. F. Rubenstien, The Dalcroze Society, London, Inc.2000, s. 147–168.

Lebecka E., *Znaczenie twórczej ekspresji w historii rozwoju wychowania muzyczno-ruchowego*, [w:] *Zeszyt Naukowy no. 18*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 1989, s. 65-78.

Ostrowska B., *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a*, [w:] B. Ostrowska (red.), *Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002, s. 18-22.

Pasternak A., *W labiryncie interpretacji – plastique animée w kontekście dzieła otwartego*, [w:] E. Kumik (red.), *Konteksty kształcenia muzycznego*, tom 5 nr 1 2018, s. 75-84.

Paszowska A., *Hellerau 1911-1914*, [w:] *Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA*, cz. II, zeszyt 12, Warszawa 1965, s.14-36.

Polony L., *Pojęcie znaku i symbolu w muzyce w myśli klasyków hermeneutyki muzycznej Kretzschmara i Scheringa*, [w:] K. Gucałski (red.), *Filozofia muzyki – Studia*, Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 172– 180.

Skazińska M., *Znaczenie interpretacji ruchowej utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*, [w:] B. Ostrowska (red.), *Zeszyt Naukowy XVIII*, Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 1989, s. 211–223.

Stevenson J. R., *An essay based on „La Technique de la Plastique Vivante” by Emile Jaques-Dalcroze*, *American Dalcroze Journal*, vol. 35 No 2 2009, s. 18–22.

Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

## ***Plastique Animee* in the Works of the Theatre of Rhythm Katalog**

### **Summary**

The article shows *plastique animée* from the author's experiences while leading the Theatre of Rhythm Katalog. The group consists of students and graduates of the Eurhythmics Specialty at the Karol Szymanowski Academy of Music, Katowice, Poland. The Theatre integrates individuals who feel the need to pursue additional creative and experimental activities beyond traditional Dalcroze's eurhythmics. Still, the unity of music and movement, which constitutes the basis for creative interpretations of music and performance, invariably remains an originative theatre source. Performances stemming from Dalcroze's *plastique animée* utilize means of expression relevant to the theatre. Working on theatre productions of music interpretation involves an in-depth analysis of nuanced musical expression and special training for using thespian means of expression. An extramusical meaning, which is the message of those productions, constitutes an additional layer forming the sense of movement used during stage action. Thanks to that, gestures create a fundamental part of interpretation while becoming a vehicle for meaning. A metaphoric message constitutes the essence of those interpretations.

**Keywords:** Dalcroze method, *plastique animée*, interpretation, theatre



**Prof. dr hab. Anetta Pasternak**

Pracownik naukowo-dydaktyczny Katedry Edukacji Muzycznej i Rytmiki Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Prowadzi zajęcia na specjalności Rytmika, kierunku Taniec, a także w ramach interdyscyplinarnego kierunku międzyuczelnianego Arteterapia. Pełni funkcję opiekuna Koła Naukowego Rytmiki oraz kierownika artystycznego Teatru Rytmu Katalog. Jej dorobek obejmuje wykłady, warsztaty oraz prezentacje prac artystycznych w kraju oraz za granicą, m.in. w Austrii, Niemczech, Szwajcarii, Szwecji, Ukrainie, Wielkiej Brytanii, a ponadto w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Tajlandii i Tajwanie. Jest autorką 20 publikacji naukowych. Specjalizuje się w interpretacjach ruchowych muzyki XX wieku. W sferze jej szczególnych zainteresowań pozostaje solfeż Dalcroze'owski, a także terapeutyczny aspekt metody rytmiki.