Barbara Dutkiewicz
Akademia Muzyczne im. K. Szymanowskiego w Katowicach
Katedra Edukacji Muzycznej i Rytmiki

Rekwizyt w interpretacjach ruchowo-przestrzennych muzyki i jego funkcje w kompozycji dzieła scenicznego[1]

Streszczenie

W artykule zostają omówione czynniki, które wpływają na celowość zastosowania rekwizytu oraz specyficzne dla działań scenicznych rygory kompozycyjne jakim poddany powinien być rekwizyt zastosowany w interpretacji ruchowo-przestrzennej realizowanej zgodnie z zasadami *plastique animée* Emila Jaques-Dalcroze'a. Autorka omawia to zagadnienie interdyscyplinarnie i sięga zarówno do tekstów muzycznych o kompozycji ruchu, jak i teatrologicznych dotyczących kompozycji sceny w teatrze i wydarzeniach performatywnych, a także do zasad kompozycji obrazu w sztukach plastycznych. Odnosi się wybiórczo zarówno do historii, jak i zjawisk najnowszych.

Artykuł dopełnia dziesięć przykładów autorskich interpretacji przestrzenno-ruchowych Barbary Dutkiewicz zrealizowanych ze studentkami Specjalności Rytmika w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach w latach 2006-2012 (do muzyki: F. Chopina, B. Brittena, E. Satie'go, E. Rudnika, H. M. Góreckiego, J. Glenca, P. Mykietyna, J. Kowalskiej, A. Robaka).

Słowa kluczowe:

Rytmika, Emil Jaques-Dalcroze, *plastique animée*, interpretacja ruchowo-przestrzenna, rekwizyt, scenografia, kostium, działania sceniczne, performance, środki wyrazu scenicznego, praktyka artystyczna

[1]Artykuł został napisany w roku 2013, a opublikowany w 2023 r. https://doi.org/10.5281/zenodo.10075611 © Barbara Dutkiewicz

I. Założenia teoretyczne

Wstęp

Dla osób nie zajmujących się na co dzień rytmiką bardzo duża popularność stosowania interpretacjach muzyki specjalnie dobranych kostiumów i rekwizytów może wydawać się niezrozumiała. Dlatego tytułem wstępu pozwolę sobie uzasadnić taki rodzaj zaproponowanego przeze mnie tematu.

Już sama geneza zjawiska, jakim jest interpretacja ruchowo-przestrzenna muzyki, odsyła nas do problematycznego zagadnienia wizualizowania treści muzycznych przy pomocy: ukształtowanego ruchu ciała, będącego artystycznym wyrazem zawartych w muzyce emocji unaocznionych za pomocą tzw. ekspresji muzyczno-ruchowej, a to wszystko ujęte w zaplanowaną spójnie z muzyczną formą utworu tzw. kompozycję przestrzenną. Tak skonstruowana całość ma niejako stanowić indywidualny ”komentarz” do utworu muzycznego – czyli jego ”interpretację”.

Zdaniem Janiny Gerhardt-Punickiej właśnie dzięki plastyce ruchu i interpretacji ruchowej metoda rytmiki pozwala: „[...] ukazywać głębsze zrozumienie treści muzycznej poprzez przeżycie emocjonalne, związane z jego realizacją ruchowo-plastyczną”[2].

Zatem przeżycie emocjonalne dzieła muzycznego jest tutaj bardzo istotne - zarówno na etapie pierwszego kontaktu z utworem (co zazwyczaj jest inspiracją dla spontanicznej improwizacji – formy aktywnego słuchania i percypowania muzyki symultanicznie ze spontaniczną ekspresją jego treści), jak i na etapie wykonywania przemyślanej i skonstruowanej kompozycji będącej jego ruchową „interpretacją”. Toteż właśnie pogłębiona percepcja treści emocjonalnych powinna być elementem pierwszoplanowym również na etapie komponowania i opracowywania ruchowej interpretacji. Jest to wręcz jeden z elementów warunkujących jego artystyczny kształt ruchowy i przestrzenny. W tym punkcje podobnie rzecz ma się z zasadami kompozycji w sztukach plastycznych (czy szerzej – wizualnych).

Stefan Szuman ujmuje to tak:

„1) Rozpoznając to, co na obrazie jest przedstawione - uświadamiamy sobie jego treść lub jego temat;

2) dostrzegając i zdając sobie sprawę, w jaki sposób z poszczególnych składników obraz jest zbudowany i zestrojony w całość – poznajemy jego kompozycję;

3) przeżywając emocjonalnie treść i ukształtowanie obrazu – poznajemy jego ekspresję, czyli to, co on wyraża”[3].

---

[2] J. Gerhardt-Punicka, *Plastyka w metodzie Dalcroze'a*, [w:] *Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA*, z.71, Warszawa 1963, s. 73.

[3] S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1962, s. 77.

Trudno zaprzeczyć, że warstwa wizualna interpretacji ruchowo-przestrzennej podlega dokładnie tym samym zasadom kompozycji, co dzieła plastyczne, zatem analogicznie jej ukształtowanie oraz artystyczny wyraz powinien zawierać i wyrażać przeżycie emocjonalne treści muzycznych interpretowanego utworu.

S. Szuman wyszczególnia kilka elementów decydujących o kompozycji dzieła plastycznego, są to:

„1) przejrzystość – w jasny i czytelny sposób przedstawia główny plan i zarys budowy;

2) zwięzłość – oznacza ograniczenie do istotnych, niezbędnych elementów, dzięki czemu konstrukcja obrazu jest lapidarna i oszczędna w użyciu środków;

3) spoistość – taki rodzaj powiązania elementów i składników kompozycji w całość, że przesunięcie bądź pozbycie się któregokolwiek z nich naruszałoby równowagę i zachwiało stabilnością struktury dzieła;

4) urozmaicenie kompozycji – występuje wtedy, gdy zawiera ona różnorodne pod względem barwy i kształtu elementy i składniki, podobne do siebie, kontrastujące lub uzupełniające się wzajemnie;

5) harmonijność – występuje wtedy, gdy rozmieszczone w kompozycji kształty i barwy zestrajają się w odpowiednich stosunkach proporcji;

6) piękno – może być wynikiem współdziałania wszystkich wymienionych powyżej właściwości i cech”[4].

W tej sytuacji paralelność zjawisk słuchowych i wizualnych w naturalny sposób przybliża twórcę interpretacji realizowanych zgodnie z założeniami metody rytmiki do sztuk plastycznych. To pokrewieństwo do sztuk plastycznych choć znaczące i nie dające się pominąć, to jednak nie wyczerpuje złożoności interesującego nas zagadnienia, bowiem interpretacja ruchowa nie jest kompozycją statyczną i płaską (tak jak np. obraz, czy szkic), lecz trójwymiarową (podobną raczej do rzeźby) i na dodatek dynamicznie zmienną w czasie, a jakby tego było mało, rozgrywającą się w miejscu znaczącym - na scenie.

Twórca metody rytmiki – Emil Jaques-Dalcroze ukuł na tę okoliczność nowy termin – *plastique animée* – czyli rzeźba ożywiona. Termin ten w pełni oddaje trójwymiarowość oraz „mobilność/kinetyczność” kompozycji przestrzenno-ruchowej jako formy sztuki czasoprzestrzennej.

Podsumujmy zatem, iż warstwa wizualna poddaje kompozycję ruchowo-przestrzenną prawom sztuk plastycznych, zaś owa czasowość obecna w interpretacjach ruchowych muzyki zbliża je do czasowych sztuk scenicznych i tzw. sztuk performatywnych. Zatem także rekwizyt będzie pełnił tutaj funkcje zarówno plastyczne (podobnie jak scenografia, kostium)

[4] Ibidem, s. 80-81.

dopełniając kształt ruchu, jak i sceniczne (dramaturgiczne) związane z dynamiką (oraz procesem energetycznym) i mniej lub bardziej abstrakcyjnym przebiegiem „akcji scenicznej”.

2. Spojrzenie wstecz – przełom XIX i XX wieku

Już przeszło 100 lat temu, gdy kształtowały się zasady *plastique animée*, wszystkie działania dotyczące pracy z plastyką ciała podejmowano jako próby odrodzenia nowego teatru muzycznego, po to, by wyrwać go ze skostniałych, statycznych, zastanych form widowisk teatru mieszczańskiego. Działania w obrębie metody rytmiki miały prowadzić zdaniem E. Jaques-Dalcroze'a do powstania nowej sztuki - nazywał ją „sztuką przyszłości”.

I rzeczywiście w jego pracach scenicznych widać dużą dbałość o oprawę sceniczną, a co za tym idzie, odbiór wizualny dzieła. Jego dzieła były wówczas rewolucyjne. Muzyka, akcja dramatyczna i sceniczna oraz ruch sceniczny, a także oprawa plastyczna – scenografia, kostiumy, rekwizyty, światła - były bardzo spójne i tworzyły całkowicie spójną nową jakość.

Należy podkreślić, że w tym szczególnym czasie twórczego fermentu narodzin m.in. dziedziny tańca współczesnego oraz nowoczesnego teatru (wskutek Wielkiej Reformy Teatru przełomu XIX i XX wieku) Emil Jaques-Dalcroze pracował nad nowoczesnymi środkami wyrazu scenicznego.

Wystawione w trójwymiarowej przestrzeni scenicznej (1913) w Hellerau pod Dreznem fragmenty *Orfeusza* do muzyki Christopha Willibalda Glucka to eksperyment artystyczny, który przyczynił się do zrewolucjonizowania scenografii i architektury teatralnej. Przypomnijmy, że wzniesiony w latach 1910-11 budynek Instytutu Dalcroze'a w Hellerau zaprojektowany został przez Heinricha Tessenowa w stylu tzw. architektury zreformowanej (Reformarchitektur), która „w Niemczech w latach dziesiątych XX wieku wyparła secesję. Wyróżnia się surowością, monumentalizmem i całkowitym brakiem wystroju. […] Zdaniem krytyka architektury Fritza Löfflera autor projektu wyprzedził o dziesięciolecie osiągnięcia Bauhausu”[5].

Zatem Dalcroze dysponował najnowocześniejszą w owym czasie salą widowiskową, klasyczno-romantyczne stroje do tańca i ćwiczeń zamieniono na specjalnie zaprojektowane sportowe, funkcjonalne trykoty, a architekturę całego budynku dostosowano pod względem funkcji do jego działalności. Salę widowiskową stanowiła duża pusta przestrzeń i pozwalała na dowolne formowanie przestrzeni scenicznej za pomocą ruchomych praktykabli, podestów i schodów. Pozwalało to na prowadzenie eksperymentów mających na celu ożywienie widowiska teatralnego w formie muzycznego dramatu. Wszystkie elementy służyły

[5] cyt. za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Festspielhaus_Hellerau [dostęp: 3.11.2013].

podkreśleniu walorów dzieła muzycznego, m.in. poprzez wydobycie ich i nadanie im również formy wizualnej.

Janina Mieczyńska zwraca uwagę na rolę współpracy Dalcroze'a z Adolphem Appią oraz Aleksandrem Salzmannem, który „(…) wpadł na pomysł skonstruowania w sali widowiskowej ścian i sufitu z białego płótna, za którym umieszczone były światła. Siła światła od całkowitego minimum do najwyższego maksimum; crescendo napięcia mogło być wystopniowane dowolnie, zależnie od crescendo muzyki”[6].

Takie rozwiązanie zmieniło całkowicie rozumienie roli oświetlenia w widowisku scenicznym (stało się ono środkiem wyrazu scenicznego oraz elementem współtworzącym scenografię, m.in. podkreślając jej przestrzenność i trójwymiarowość, wyznaczając przestrzeń itp.). Natomiast trójwymiarowe rytmiczne przestrzenie scenograficzne zastosowane w początkach XX wieku zrewolucjonizowało scenografię teatralną i nie jest przesadą stwierdzenie, że w całej współczesnej scenografii teatralnej trudno znaleźć jakiekolwiek rozwiązanie, które nie miałoby swoich korzeni w twórczości dwóch najwybitniejszych scenografów tamtych czasów – wspomnianego Adolpha Appii i Edwarda Gordona Craiga. Mimo iż nie udało im się zrealizować zbyt wielu spektakli, to wystawa z makietami ich projektów scenograficznych, podróżując po całej Europie, wyznaczyła przełom w myśleniu o przestrzeni scenicznej i zasadach konstruowania nowoczesnej scenografii.

Uwagę zwraca fakt, że obydwaj scenografowie współpracowali z choreografami, czy raczej, osobami pochłoniętymi pracą nad ekspresją i plastyką ludzkiego ciała poruszającego się w zakomponowany sposób na scenie. A. Appia współpracował z Dalcrozem, a E. G. Craig pozostawał pod wpływem solowych występów Isadory Duncan. To dla niej Craig zaprojektował słynne wiszące pojedynczo w przestrzeni scenicznej kotary dające odczucie trójwymiarowości sceny, budujące jej głębie, a jednocześnie spełniające funkcję zastawek.

3. Teatralne uobecnianie świata

E.G. Craig marzył o teatrze totalnym, bez podziału na poszczególne dziedziny sztuki, z których każda rządzi się oddzielnymi zasadami, rywalizując o uwagę widza i żadnej nie zależy na spójności. Walczył on o spójność dzieła teatralnego i o sztukę teatru jako odrębną dyscyplinę, w której poszczególne elementy zaczerpnięte z innych sztuk służą właśnie sztuce scenicznej. Zdefiniował elementy kompozycji dzieła teatralnego, wspólne dla wszystkich składających się na nie tworzyw.

[6] J. Mieczyńska, *Wspomnienia z lat studiów u Jaques-Dalcroze'a*, [w:] Materiały *Informacyjno-Dyskusyjne COPSA*, z.71, Warszawa 1963, s. 12.

E.G. Craig tłumaczył to tak: „(…) sztuka teatru nie polega ani na aktorstwie, ani na przedstawianych dziełach, ani na scenerii i tańcu, lecz składa się ze wszystkich elementów, które tamte pojęcia zawierają: z akcji, która jest duszą gry aktorskiej; ze słów, które są ciałem literatury; z linii i koloru, które są sercem dekoracji; z rytmu, który jest istotą tańca”[7].

Dzięki współgraniu tych elementów wspólnych dla aktorstwa, przedstawianego dzieła literackiego, dekoracji i tańca, Craig pragnął osiągnąć spójność wszystkich składających się na spektakl teatralny środków artystycznego wyrazu.

Współcześnie twórcy oraz teoretycy teatru także nie pozostają obojętni wobec zagadnień związanych ze scenografią i rekwizytem. Tadeusz Kowzan definiuje rekwizyty jako wszystkie przedmioty, „(…) które poprzez fakt pojawienia się na scenie wezmą udział w procesie kształtowania lub artystycznego kreowania związanych z nim sensów”[8]. Natomiast Andrzej Tadeusz Kijowski zwraca uwagę na to, że granica między rekwizytem, dekoracją i kostiumem nie jest w definicji Kowzana wyraźna[9]. Twierdzi on, że rekwizyty „(…) w realizacji scenicznej współtworzą świat uobecniony”[10] i wskazuje na ich dwie główne funkcje: - funkcję ilustracyjną oraz funkcję instrumentalną - rekwizyt powinien „spełniać sobie tylko właściwą funkcję instrumentalną” [...] „staje się to poprzez ruch. Poprzez powodowane przez aktora krążenie przedmiotu”[11].

Mimo iż od czasów działalności E. G. Craiga minęło jedno stulecie, prezentowane przez niego myślenie o wyodrębnieniu drobnych podstawowych elementów wspólnych dla poszczególnych warstw widowiska scenicznego (wspólnych dla różnych dziedzin sztuki, które składają się na sztukę teatru i działań scenicznych) wcale nie jest anachroniczne. Także we współczesnych (uznawanych za rewolucyjne, przełomowe i kluczowe) publikacjach obcojęzycznych dotyczących sztuki czasów ponowoczesnych znajdujemy podobny do Craig’owskiego sposób myślenia o elementach dzieła scenicznego. Erika Fischer-Lichte w swoim kluczowym dziele pt. *Estetyka performatywności* wyodrębnia następujące główne elementy, z których powstaje współczesne widowisko. Są to: cielesność (w tym cielesna obecność, materialność); przestrzenność; dźwiękowość (przestrzenie dźwiękowe i głosy); czasowość (odcinki czasowe oraz rytm)[12]. Stwierdza, że jest to nieco uwspółcześnione

[7] E.G. Craig, *Sztuka teatru – dialog pierwszy*, tłum. M. Skibniewska, [w:] *O sztuce teatru*, Warszawa 1985 – cyt. za: K. Puzyna, *Craig i zadania reżysera*, [w:] *Wiedza o kulturze cz. III - Teatr w kulturze, zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. W. Dudzik, L. Kolankiewicz, Warszawa 1994, s. 190.

[8] A.T. Kijowski, *Chwyt teatralny*, Kraków 1982, s. 32.

[9] por.: E. Wojtyga, *Rekwizyt źródłem ekspresji w improwizacji ruchowej*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, Łódź , s. 53.

[10] E. Wojtyga, op. cit., s. 52.

[11] A.T. Kijowski, op. cit., s. 33.

[12] Na temat relacji tej teorii i interpretacji ruchowych nieco szerzej w: B.Dutkiewicz, *Eurhythmics Practice of Plastique Animée in light of a New Aesthetics of Performance,* https://www.hoou.de/projects/rhythmik-musik-und-bewegung/pages/vortrage-auf-deutsch-und-englisch; zobacz też: E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s.152-198.

podejście E.G. Craiga i jego wizji teatru totalnego. Możemy zauważyć tutaj wiele korespondujących, niemal wspólnych elementów, które jednocześnie bez problemu można odnieść także do idei *plastique animée*, która w tym kontekście, w mojej opinii, wcale nie wypada anachronicznie, a wręcz przeciwnie, ukazuje swój ogromny twórczy i awangardowy potencjał. Dodajmy, że przecież rozwija się ona niezależnie w różnych ośrodkach, co powoduje jej wielką różnorodność[13].

Na temat zastosowania rekwizytu na polu metody rytmiki powstało niewiele tekstów naukowych. W tym zakresie na uwagę zasługuje z pewnością artykuł Ewy Wojtygi pt. *Rekwizyt źródłem ekspresji w improwizacji ruchowej*[14]. Autorka podjęła w nim próbę omówienia roli rekwizytu z uwagi na pełnioną przezeń funkcję przenosząc systematykę z dziedziny teorii teatru na grunt muzyki - powołując się na pracę Andrzeja Tadeusza Kijowskiego stanowiącą „zarys instrumentalnej teorii teatru" pt. *Chwyt teatralny*[15].

E. Wojtyga podaje za A.T. Kijowskim funkcje, jakie pełni rekwizyt. Podsumowując omówione przez tych autorów aspekty można wymienić następujące funkcje rekwizytu:

1) ilustracyjną – kiedy współtworzy on w „realizacji scenicznej" tzw. „świat uobecniony";

2) instrumentalną – kiedy „działa" wprawiony w ruch;

3) symboliczną – kiedy posiada głębsze treści „ma szansę przez dłuższy czas wywierać wpływ na działania sceniczne";

4) porządkującą przestrzeń – np. kiedy poruszamy się od jednego rekwizytu lub elementu scenograficznego do następnego;

Ponadto możemy dodać, że we współczesnych interpretacjach zdarza się także, że:

5) rekwizyt może stać się „rzeczywistym aktorem akcji", np. w teatrze plastycznym lub w teatrze ruchu - „Nie chodzi już wówczas o rekwizyty, lecz istotne przedmioty, które stały się rzeczywistymi aktorami akcji dramatycznej"[16].

Oczywiście rekwizyt w czasie przebiegu przedstawienia może zmieniać swoją funkcję, dodajmy, że może też łączyć kilka funkcji jednocześnie.

4. Podsumowanie

Po przeanalizowaniu przytoczonych powyżej stanowisk: S. Szumana, E. G. Craiga i A. T. Kijowskiego możemy wywnioskować i sprecyzować, jakim rygorom kompozycyjnym poddany powinien być rekwizyt zastosowany na scenie w interpretacji ruchowo-przestrzennej realizowanej w duchu zasad metody rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a. Możemy określić

[13] Szerzej: Z. Bucher, B. Dutkiewicz, M. Jordan, A. Riedmuller, V. Zeiner, *There Will Never Be Just One Answer. On Diversity of Artistry in Eurhythmics* [w**:**] „Le Rhythme*"*, FIER, Geneva 2021, s.57-66.
[14] E. Wojtyga, op. cit., s. 51-55.
[15] A.T. Kijowski, *Chwyt teatralny*, Kraków 1982.
[16] A.T. Kijowski, op. cit., s. 38.

także, jakie czynniki wpływają na celowość jego zastosowania, a także na sposób jego recepcji. Dochodzimy do konkluzji, iż rekwizyt staje się elementem działań scenicznych z gatunku *plastique animée* i oddziaływuje na całą ich kompozycję oraz odbiór w wielu aspektach:

1) przeżycie estetyczne treści dzieła muzycznego wpływa na ukształtowanie dzieła scenicznego (w tym zastosowanie rekwizytu);

2) to, co przedstawia rekwizyt, rozumiane jest przez widza jako treść lub temat;

3) zastosowanie rekwizytu powinno uwzględniać elementy kompozycji, takie jak: przejrzystość; zwięzłość; spoistość (w tym urozmaicenie kompozycji); harmonijność (proporcje kształtów i barw składników kompozycji); piękno powstające w wyniku współdziałania powyższych wartości i cech;

4) rekwizyt powinien stapiać się ze wszystkimi elementami tworzywa dzieła scenicznego, jakimi są: akcja, słowo (lub dźwięk), linia, kolor, rytm;

5) rekwizyt powinien być zastosowany w taki sposób, by pełnić wybrane funkcje, takie jak: ilustracyjna, instrumentalna, symboliczna, porządkująca przestrzeń, funkcja bycia aktorem akcji.

Eksperymenty plastyczne z zakresu zastosowania rekwizytu i scenerii rozpoczęte w Hellerau przez 100 lat swej obecności w różnych środowiskach twórczych posiadają nadal bogaty potencjał i są wyzwaniem dla współczesnych poszukiwań twórczych z zakresu interpretacji ruchowo-przestrzennych muzyki. Nowe techniki ruchu i ekspresji oraz nowe środki techniki scenicznej stwarzają wciąż szerokie pole działań dla twórczej wyobraźni. Pozwalają one na ożywienie widowiska scenicznego i działań ruchowych zgodnie z pierwotnym pomysłem, w którym poruszające się muzykalnie ludzkie ciało współgra z elementami trójwymiarowej scenografii i dynamicznie zmieniającymi się działaniami scenicznymi.

Przykłady/Ilustracje

Uzupełnienie/dopełnienie artykułu stanowi 10 wybranych przykładów choreografii muzyki. Zostały one opisane skrótowo, ale bardzo dokładnie pod kątem funkcji i sposobu zastosowania rekwizytu zgodnie z przedstawioną powyżej koncepcją teoretyczną. Są to przykłady autorskich interpretacji ruchowo-przestrzennych, w których sceneria i rekwizyty spełniają istotną funkcję w konstrukcji całości kompozycji. Zostały one zrealizowane przez Barbarę Dutkiewicz ze studentkami i absolwentkami Specjalności Rytmika w Akademii Muzycznej w Katowicach w latach 2006-2012 do muzyki Fryderyka Chopina, Benjamina Brittena, Erica Satie'go, Edwarda Rudnika, Henryka Mikołaja Góreckiego, Jacka Glenca, Pawła Mykietyna, Justyny Kowalskiej, Adriana Robaka. Autorka poniżej przytoczonych przykładów choreografii muzyki, zawsze przystępując do pracy nad interpretacją ruchową

muzyki, w której stosuje rekwizyt, precyzyjnie dookreśla rolę, jaką odgrywa on zarówno w aspekcie znaczeniowym, jak i funkcjonalnym.

1) **Fryderyk Chopin, *Preludium es-moll* op. 28 nr 14**

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie: M. Bernaciak, D. Curyło, A. Frączek, S. Wiśniewska, 2010
projekcja-slajdy: J. Duda-Gracz, akwarela z cyklu „Chopinowi"

Zastosowany slajd spełnia funkcję ilustracyjną. Projekcja slajdu współtworzy świat uobecniony widziany oczyma Jerzego Dudy-Gracza. Akwarela (jej kompozycja, kształt i kolor) dopełnia kompozycję ruchowo-przestrzenną i wzbogaca o kolejny wymiar przestrzeni scenicznej.

Zdjęcie nr 1. Interpretacja ruchowa: B. Dutkiewicz. F. Chopin, *Preludium es-moll* op.28 nr 14, na zdjęciu: S. Wiśniewska, A. Frączek, M. Bernaciak, D. Curyło. Źródło (strona internetowa): http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2

2) **Beniamin Britten, *Wariacje na temat Franka Bridge'a* op. 10 cz. I *Introductia i temat,* cz. II *Adagio***

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie: K. Gotowiec, J. Filipkowska (Płachno), E. Kudełka, I. Mierzejewska (Eckert), 2009
multimedia Dutkiewicz, P. Steczek

Projekcja multimedialna pełni funkcję ilustracyjną i instrumentalną. Projekcja współtworzy świat uobecniony, tworząc dodatkowy wymiar przestrzeni scenicznej. Poprzez nakładanie się żywego planu oraz planu projekcji, a także poszczególnych warstw obrazów multimedialnych

uzyskano efekt wizualnego zagęszczenia obiektów w przestrzeni scenicznej adekwatnie do faktury utworu muzycznego. W tym sensie projekcja jest też współaktorem akcji[17].

Zdjęcie nr 2. Interpretacja ruchowa B. Dutkiewicz. B. Britten, *Wariacje na temat Franka Bridge'a* op. 10 cz. I *Introductia i temat,* cz. II *Adagio,* na zdjęciu: J. Filipkowska (Płachno), K. Gotowiec, E. Kudełka, I. Mierzejewska (Eckert). Źródło (strona internetowa): http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/b-britten-introdukcja

3) Fryderyk Chopin, *Etiuda c-moll* op. 10 nr 12 *(Rewolucyjna)*

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie: B. Dutkiewicz, M. Dydak (Kionka), 2006

Zastosowano rekwizyt w funkcji symbolicznej, instrumentalnej, porządkującej przestrzeń. Widać wyraźnie nawiązanie do pomysłu scenograficznego E.G. Craiga oraz do metaforycznego (symbolicznego) potraktowania płachty materiału w funkcji sztandaru (flagi). Kluczowa w tej interpretacji jest zatem rola rekwizytu jako symbolu.

4) Eric Satie, *Gnosienne* nr 3

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie: B. Dutkiewicz, M. Dydak (Kionka) - ruch oraz Agata Hołdyk – fortepian, 2008

Zastosowano rekwizyt w funkcji symbolicznej, instrumentalnej, porządkującej przestrzeń. Rekwizyt – rama obrazu – jest tutaj potraktowana również metaforycznie (symbolicznie), ale także zmienia swoje funkcje w trakcie rozwoju narracji muzycznej. Ponieważ jednak rekwizyt ten niesie za sobą bardzo silnie zakodowane treści symboliczne, toteż kluczowa w tej interpretacji jest rola rekwizytu jako symbolu[18].

[17] Szerzej na ten temat: http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/b-britten-introdukcja
[18] Szerzej na ten temat: http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2

Zdjęcie nr 3. Interpretacja ruchowa B. Dutkiewicz. E. Satie, *Gnosienne* nr 3, na zdjęciu: M. Dydak (Kionka) oraz B. Dutkiewicz. Źródło (strona internetowa): http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2

5) Justyna Kowalska, *II kwartet smyczkowy*

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie ruchowe: I. Mierzejewska (Eckert), J. Filipkowska (Płachno) E. Kudełka, B. Dutkiewicz

Zdjęcie nr 4. Interpretacja ruchowa B. Dutkiewicz. J. Kowalska, *II kwartet smyczkowy,* na zdjęciu: na pierwszym planie I. Mierzejewska (Eckert) oraz z tyłu J. Filipkowska (Płachno), E. Kudełka, B. Dutkiewicz. Źródło (strona internetowa): http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2 wykonanie muzyki: Lasoń Ensamble, 2011

Rekwizyt pełni funkcję ilustracyjną, instrumentalną, porządkującą przestrzeń, symboliczną. Widać wyraźne nawiązanie do działalności artystycznej Loie Fuller w zakresie pracy z wirującym materiałem (w tym przypadku płótno zastąpiono folią) oraz w zakresie projekcji

kolorowego światła odbijanego przez wirujący materiał. Kształty, jakie przyjmował rekwizyt, oraz kolory niosły ze sobą zmieniające się treści symboliczne[19].

6) Henryk Mikołaj Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec,* op.10 cz. II *Allegro Sostenuto*

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie: B. Dutkiewicz, M. Dydak (Kionka), 2007

Rekwizyt pełni funkcję ilustracyjną, instrumentalną, porządkującą przestrzeń, i przede wszystkim, symboliczną. Sonata została napisana w roku 1957 i zadedykowana Jadwidze Rurańskiej - przyszłej żonie kompozytora (poślubił ją dwa lata później). Dedykacja stała się kanwą interpretacji – zza wiszącej sukni wyłania się kobieta, a po chwili wyłania się kobieta o innym obliczu. Oczywiście dwoje skrzypiec w warstwie dźwiękowej prowadzi ze sobą dialog o zmiennej amplitudzie napięć – to napięcie zostaje odzwierciedlone w działaniach i relacji między wykonawczyniami poruszającymi się na scenie. Bardzo liryczna, a zarazem ekspresyjna partia instrumentalna, stała się pretekstem do studium nad emocjonalnością – treści emocjonalne zawarte w utworze muzycznym pozwoliły na ukazanie całego wachlarza emocji wykonawczyń[20].

7) Adrian Robak, *I Kwartet smyczkowy,* cz. I

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie ruchowe: oraz osoby I. Mierzejewska (Eckert), J. Filipkowska (Płachno), E. Kudełka
wykonanie muzyki: Lasoń Ensamble, 2011

Rekwizyt pełni funkcję ilustracyjną, instrumentalną, porządkującą przestrzeń (ogranicza możliwość poruszania się i oddalenia od siebie), a przede wszystkim funkcję symboliczną. Warstwa muzyczna utworu budzi skojarzenia z pieśnią *Święty Boże* i to pierwsze odczucie zaważyło na odbiorze utworu – także jego warstwy emocjonalnej. Dotyka ona sfery duchowej człowieka pozwalającej osiągnąć stan niezwykłego wręcz transcendentnego skupienia i uniesienia[21].

[19] Szerzej na ten temat: http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2, zobacz także: B.Dutkiewicz, *The Parameter of Sound and Form of a Musical Piece and their Determining, Significant Influence on Eurhythmics, Especially in the Work of Plastique Animée (Choreography of Music)* [w:] "Zeit, Rhythmik, Music, Bewegung", Nr 42, Wyd. Berufsverband Rhythmik Schweiz, 2022.
[20] Szerzej: http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2-2-2-2-2-2-2
[21] Szerzej: http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2-2-2 , zobacz również: B. Dutkiewicz, *Eurhythmics Practice of Plastique Animée in light of a New Aesthetics of Performance,* https://www.hoou.de/projects/rhythmik-musik-und-bewegung/pages/vortrage-auf-deutsch-und-englisch

Zdjęcie nr 5. Interpretacja ruchowa B. Dutkiewicz. A. Robak, *I kwartet smyczkowy* cz, I, na zdjęciu: Mierzejewska (Eckert), J. Filipkowska (Płachno), E. Kudełka, Źródło (strona internetowa): http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2-2-2

8) Jacek Glenc, *Amen a 8 Voci* - utwór na chór mieszany a capella

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie: B. Dutkiewicz (2009)
projekcja-slajd: L. da Vinci *Ostatnia wieczerza*

Jest to nietypowy utwór muzyczny – o bardzo zdefiniowanym programie i przesłaniu, posiadającym głębokie treści pozamuzyczne. Dlatego też zastosowany rekwizyt (slajd z obrazem „Ostatniej wieczerzy" Leonarda da Vinci) pełni głównie funkcję symboliczną. Poza tym jednocześnie ilustracyjną, porządkującą przestrzeń - dopełnia kompozycję przestrzenną. Stanowi też rodzaj scenografii oraz wielopostaciowego partnera scenicznego - będącego głównym (bezwolnym) aktorem i również świadkiem transcendentnego wydarzenia. Wykonawczyni prowadzi ruchowy metaforyczny dialog z postaciami wyświetlonymi na horyzoncie sceny. Cały utwór jest rodzajem wielogłosowej wokalizy prowadzonej na samogłosce „o". Stanowi to przepojony treściami emocjonalnymi materiał dźwiękowy, który staje się kanwą dla ekspresji scenicznej i dialogu z niemymi postaciami ze slajdu. Dopiero w ostatniej frazie utworu pada słowo „Amen" (czyli „dokonało się") - wówczas osoba działająca w przestrzeni sceny niejako wkomponowuje się w grupę osób na obrazie i „wchodzi" w slajd, staje się tłem dla tego, co „się dokonało".

9) Paweł Mykietyn, *3 for 13,* cz. I

interpretacja: Barbara Dutkiewicz
wykonanie: M.Bernaciak, A.Frączek, D.Curyło, M.Seman, A.Trzepierczyńska, S.Wiśniewska, O.Kozłowska, Ż.Litwin, A.Markowska, Z.Iskra, B.Haras, N.Trzeciak, 2011

W tej interpretacji kostium pełni w pewnym sensie funkcję rekwizytu – a może raczej rodzaj ruchomej scenografii, która pomaga uporządkować przestrzeń i niejako stopniowo skonstruować spójny obraz z zrekonstruowanego utworu – wyłaniającego się w ciszy i pojedynczych oderwanych dźwięków. Kostium jest tutaj zastosowany w funkcji ilustracyjnej, instrumentalnej i porządkującej przestrzeń[22].

Zdjęcie nr 6. Interpretacja ruchowa B. Dutkiewicz. P. Mykietyn, *3 for 13,* cz. I, na zdjęciu: M. Bernaciak, A. Frączek, D. Curyło, M. Seman, A. Trzepierczyńska, S. Wiśniewska, O. Kozłowska, Ż. Litwin, A. Markowska, Z. Iskra, B. Haras, N. Trzeciak. Źródło (strona internetowa): http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2-2-2

[22] Szerzej w: B. Dutkiewicz, *Polistylistyka, czyli dyskurs z przeszłością – interpretacja ruchowa muzyki w obliczu dzieł epoki postmodernizmu na przykładzie wybranych utworów*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Katowice 2012, zobacz również: B. Dutkiewicz, *Eurhythmics Practice of Plastique Animée in light of a New Aesthetics of Performance,* https://www.hoou.de/projects/rhythmik-musik-und-bewegung/pages/vortrage-auf-deutsch-und-englisch oraz: http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2-2-2

10) Eugeniusz Rudnik, *Ready made'77*

interpretacja: Barbara Dutkiewicz oraz M. Bernaciak, A. Frączek, D. Curyło, A. Trzepierczyńska, M. Seman, S. Wiśniewska
wykonanie: M. Bernaciak, A. Frączek, D. Curyło, A. Trzepierczyńska, M. Seman, S. Wiśniewska, N. Trzeciak, Z. Iskra, 2012

Zastosowany rekwizyt staje się aktorem akcji scenicznej – jest też nośnikiem znaczeń dzięki funkcji symbolicznej. Pełni on także funkcję ilustracyjną, instrumentalną, porządkującą przestrzeń. Dochodzi także do odwrócenia funkcji instrumentalnej – to rekwizyt porusza wykonawcą (początek utworu, gdy wykonawczynie leżą na przesuwanych taśmach)[23].

Zdjęcie nr 7. Interpretacja ruchowa B. Dutkiewicz. E. Rudnik, *Ready made'77,* na zdjęciu: M. Bernaciak. Źródło (strona internetowa): http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2

Bibliografia

Bucher Z., Dutkiewicz B., Jordan M., Riedmuller A., Zeiner V., *There Will Never Be Just One Answer. On Diversity of Artistry in Eurhythmics,* [w**:**] „Le Rhythme*"* FIER Geneva 2021.

Craig E.G., *Sztuka teatru – dialog pierwszy*, tłum. M. Skibniewska, [w:] *O sztuce teatru*, Warszawa 1985.

Dutkiewicz B., *Polistylistyka, czyli dyskurs z przeszłością – interpretacja ruchowa muzyki w obliczu dzieł epoki postmodernizmu na przykładzie wybranych utworów*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Katowice 2012.

[23] Szerzej: http://barbaradutkiewicz.pl/index.php/szablon-utwor-dzielo-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-

Dutkiewicz B., *The Parameter of Sound and Form of a Musical Piece and their Determining, Significant Influence on Eurhythmics, Especially in the Work of Plastique Animée (Choreography of Music)* [w:] „Zeit, Rhythmik, Music, Bewegung" Nr 42, Wyd. Berufsverband Rhythmik Schweiz, 2022.

Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Gerhardt-Punicka J., *Plastyka w metodzie Dalcroze'a*, [w:] *Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA*, z.71, Warszawa 1963.

Kijowski A.T., *Chwyt teatralny*, Kraków 1982.

Mieczyńska J., *Wspomnienia z lat studiów u Jaques-Dalcozre'a*, [w:] *Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA*, z.71, Warszawa 1963.

Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1962.

Wiedza o kulturze cz. III – *Teatr w kulturze, zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. W. Dudzik, L. Kolankiewicz, Warszawa 1994.

Wojtyga E., *Rekwizyt źródłem ekspresji w improwizacji ruchowej*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, Łódź.

Strony internetowe

http://pl.wikipedia.org/wiki/Festspielhaus_Hellerau, [dostęp: 2.11.2013]

www.barbaradutkiewicz.pl, [dostęp: 1.08.2022]

Dutkiewicz B., Eurhythmics Practice of Plastique Animée in light of a New Aesthetics of Performance, https://www.hoou.de/projects/rhythmik-musik-und bewegung/pages/vortrage-auf-deutsch-und-englisch

A Prop in the Choreography of Music and its Functions in the Composition of a Stage Work

Summary

The article discusses the factors that affect the purposefulness of using a prop and the compositional rigors specific to stage activities that a prop used in choreography of music should be subject to in accordance with the principles of Emil Jaques-Dalcroze's *plastique animée.* The author discusses this issue in an interdisciplinary way and uses both musical texts about the composition of movement and theatrical texts concerning the composition of

the stage in theater and performative events, as well as the principles of image composition in visual arts. He selectively addresses both history and recent phenomena.
The article is completed by ten examples of Barbara Dutkiewicz's original choreographies of music realized with students of the Eurhythmics Specialization at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice in the years 2006-2012 (to the music of: F. Chopin, B. Britten, E. Satie, E. Rudnik, H. M. Górecki, J. Glenc, P. Mykietyn, J. Kowalska, A. Robak).

Keywords: Eurhythmics, Emil Jaques-Dalcroze, *plastique animée*, music choreography, prop, stage design, costume, performance, means of stage expression, artistic practice, stage activities.

Dr hab. Barbara Dutkiewicz, **prof.AM**

Pracuje na stanowisku profesora AM w Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie prowadzi zajęcia z rytmiki, kompozycji ruchu, improwizacji fortepianowej oraz metodyki. Jako nauczyciel improwizacji fortepianowej pracuje także w POSM II stopnia w Katowicach. Jest Konsultantem CEA, członkiem ISME i Dalcroze Society of America. Prowadzi aktywną działalność naukowo-artystyczną. Jest autorką ponad 30. artykułów oraz książki: „Polystylistyka, czyli dyskurs z przeszłością – choreografia muzyki w świetle postmodernizmu", a także współautorką platformy internetowej „Atlas of Eurhythmics". Prowadzi wykłady, warsztaty, kursy mistrzowskie w ramach licznych konferencji międzynarodowych m.in. w Austrii, Belgii (Antwerpia i Gandawa), na Cyprze (Nikozja), w Hongkongu, Kanadzie (Quebec), Niemczech (Hellarau, Trossingen i Remscheid), Polsce, Szwecji, Wielkiej Brytanii (Coventry), Włoszech i USA (w New Jersey – Princeton, NY; w Los Angeles – Kalifornii; w Miami – Florydzie; oraz w Pittsburgh, Pensylwanii). Ponadto, prowadzi badania współpracując w ramach międzynarodowych projektów: "Resilience in Resonance" (2021-2022) oraz „Eurhythmics in Education and Artistic Practice" (2020-2023).
Jako artystka, obok parateatralnych projektów autorskich, improwizacji, kompozycji ruchu scenicznego do przedstawień teatralnych, jest autorką ponad 80. interpretacji ruchowych muzyki (*plastique animée*). Została laureatką I nagrody na I Europejskim Konkursie Rytmiki w Trossingen (1994). Jest stypendystką Ministra Kultury i Sztuki oraz Fundacji im. St. Batorego. Więcej na www.barbaradutkiewicz.pl