

ANETTA PASTERNAK

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Wydział Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu

Katedra Pedagogiki Muzyki

W labiryncie interpretacji – *plastique animée* w kontekście dzieła otwartego

STRESZCZENIE:

Plastique animée stanowi artystyczną nadbudowę metody Emila Jaques-Dalcroze'a, a jej kluczową problematyką jest muzyczna ekspresja ruchu. W procesie tworzenia interpretacji ruchowej dzieła muzycznego znalezienie oryginalnego sposobu odczytania muzyki jest szczególnie trudne w odniesieniu do nowych kompozycji muzycznych. Nie tworzą one bowiem przekazów określonych, dając możliwość różnorodnych sposobów analizy dzieła, w zależności od wyobraźni, wiedzy i wrażliwości interpretatora. Pojęcie „dzieła otwartego” rozumiane przez Umberto Eco jako wieloznaczność przekazu artystycznego wynika z jego niedookreśloności. Ostateczną formę tego typu dziełom nadaje odbiorca, który interpretuje je z własnej, indywidualnej perspektywy. Wysoki poziom otwartości muzyki współczesnej, która nie wyraża emocji w sposób jednoznaczny powoduje jednak, że twórca *plastique animée* koncentruje swoją uwagę głównie na bogactwie form przestrzenno-ruchowych. Brak określonych następstw funkcyjnych utrudnia antycypację przebiegu muzycznego i dlatego wyklucza stereotypy odbiorcze. Praca nad realizacją dzieła otwartego w kontekście *plastique animée* jest twórczym rodzajem treningu, kształcącym postawę innowacyjną. Autorka artykułu porusza problemy pojawiające się w procesie realizacji *plastique animée*, które związane są z interpretacją dzieła otwartego.

SŁOWA KLUCZOWE: metoda Emila Jaques-Dalcroze'a, dzieło otwarte, *plastique animée*, interpretacja ruchowa muzyki.

WSTĘP

Centralnym zagadnieniem dalcroze'owskiej *plastique animée* jest sugestywność wyrażania emocji muzycznych w ruchu. Proces twórczy opiera się tu na improwizacji, która pomaga zrozumieć dzieło i odnaleźć jego właściwą interpretację. Znalezienie oryginalnego sposobu odczytania muzyki nie jest łatwe, bowiem twórca interpretacji mając do dyspozycji szeroki wachlarz możliwości staje przed gąszczem koncepcji realizacyjnych. Tak zwana otwartość dzieła wzmaga trudności interpretacyjne. Autorka artykułu spróbuje określić jakiego rodzaju perspektywy otwierają się wówczas przed interpretatorem i z jakimi trudnościami musi zmierzyć się on w trakcie procesu twórczego.

OTWARTOŚĆ DZIEŁA W KONCEPCJI UMBERTO ECO

Warto zaznaczyć, że pojęcie niedookreśloności i związane z nim zjawisko otwartości po raz pierwszy znalazło zastosowanie w analizie dzieła sztuki w estetyce polskiego fenomenologa Romana Ingardena [1966]. Łukasz Białkowski [2008] wskazuje na to, że koncepcja stworzona przez niemieckiego filozofa, Hansa Georga Gadamera również zmierzała w podobnym kierunku. Białkowski podkreśla, że sens dzieła sztuki w ujęciu Gadamera ma naturę hermeneutyczną, opartą na dialogu dzieła sztuki i widza, a jego istota rodzi się w wyniku rozumiejącej aktywności odbiorcy, natomiast dopiero Umberto Eco, włoski semiolog i filozof, nadał idei otwartości pełen wyraz i znaczenie.

Według Eco dzieło sztuki jest przedmiotem „o takich właściwościach strukturalnych, które wprawdzie pozwalają na różnorodne interpretacje dokonywane z coraz to nowych punktów widzenia, ale zarazem je harmonizują” [Eco 1994, s. 6]. Proponuje on model dzieła, które określa jako „otwarte”, ze względu na to, że stwarza ono propozycję „możliwości interpretacyjnych, (...) układ bodźców, których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca, że odbiorca jest zmuszony do całej serii nieustannie zmieniających się «odczytań»” [Eco 1994, s. 159].

Ogólna koncepcja dzieła otwartego zakłada, że:

- dzieło ma konstrukcję otwartą;
- dzieło istnieje w pełni jedynie w procesie interpretacji;
- odbiorca wchodzi w interakcję z przedmiotem artystycznym, w wyniku czego punkt ciężkości zostaje przeniesiony z autora i samego dzieła na jego interpretatora.

Model dzieła otwartego ukazuje więc nową dialektykę pomiędzy strukturą przedmiotu a odpowiedzią odbiorcy, który będąc jednocześnie interpretatorem aktywnie uczestniczy w dopełnieniu tego systemu. Umberto Eco podkreśla:

Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, im różnorodniejsze budzi ono reakcje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy nie tracąc zarazem własnej tożsamości (...) każde dzieło sztuki ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty [Eco 1994, s. 26].

Tak więc pojęcie „otwartości”, bądź „zamknięcia” dzieła dotyczy aktu odbioru sztuki.

Eco wymienia trzy kategorie dzieł i trzy poziomy ich „otwartości”:

1. Dzieła „otwarte” zwane dziełami w ruchu, w których twórca daje odbiorcy możliwość różnorodnego odczytania dzieła poprzez ruchomość i dowolność składania sekwencji, warstw, czy innych elementów kompozycji.
2. Dzieła, które choć fizycznie ukończone, to mają zdolność ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji, które odbiorca ma odkryć.
3. Każde dzieło sztuki, ponieważ z istoty swej jest otwarte na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji, wynikających z odtworzenia dzieła z oryginalnej perspektywy.

W praktyce jednak pierwszy rodzaj dzieł Eco określa jako „otwarty”, natomiast trzeci jako „zamknięty”, mimo że dzieła ostatniej kategorii w pewnym sensie również mieszczą się w koncepcji otwartości [Eco 1994].

David Robey we wstępie do angielskiego wydania książki Umberto Eco „Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych” podkreśla rolę konwencji i jej wpływu na sposób interpretacji sztuki, stwierdzając:

Wieloznaczność (...) jest produktem naruszenia przyjętych konwencji ekspresji: im mniej konwencjonalne formy ekspresji, tym większy zakres interpretacji i większa wieloznaczność. (...) We współczesnym dziele otwartym naruszenie konwencji jest bardziej radykalne i [dlatego] daje większy poziom niejednoznaczności, odkąd zwykle reguły ekspresji nie są stosowane, zakres interpretacji stał się olbrzymi [Robey 1989, xi].

Pojęcie otwartości dzieła jest zatem pomocne w opisie rozwoju sztuki współczesnej i określa nowe relacje między dziełem i jego odbiorcą.

„OTWARTOŚĆ” W DZIELE MUZYCZNYM

Wiele utworów muzyki drugiej połowy XX i XXI wieku pozostawia dużą swobodę wykonawcy, który ma prawo oddziaływać na formę dzieła, określając w akcie twórczej improwizacji wartości nut, następstwo dźwięków, czy inne elementy dzieła muzycznego. Do sposobów realizowania materiału muzycznego, które poszerzają zakres interpretacji wykonawcy należą:

- improwizacja,
- *ad libitum*,
- kształtowanie czasu w utworze,
- ustalenie składu wykonawczego,
- aleatoryzm, jako sposób funkcjonowania przypadku w dziele muzycznym.

Dzięki tym technikom kompozytor pozostawia interpretatorowi pewien zakres swobody wykonawczej, co powoduje wzrost poziomu otwartości dzieła muzycznego.

Ciekawy rodzaj „otwarcia” pojawia się w muzyce postmodernizmu, której cechą charakterystyczną jest dialog z tradycją, prowadzący do reinterpretacji stylistyk. Muzyka ta oddziałuje na odbiorcę w postaci zaskakujących mikro- i makrocytatów, które przyczyniają się do pobudzenia jego wyobraźni poprzez rozliczne skojarzenia i aluzje. Umieszczanie tradycyjnych elementów w nowych kontekstach daje efekt zjawisk niespójnych stylistycznie i pozwala odczytać na nowo dorobek tradycji.

ISTOTA DALCROZE'OWSKIEJ *PLASTIQUE ANIMÉE* W KONTEKŚCIE STOSOWANYCH ŚRODKÓW WYRAZU

Plastique animée (plastyka ożywiona) jest sposobem artystycznego ucieleśnienia muzyki wyrażonej w ruchu, który tworzy swoistego rodzaju jej wizualizację [Frego 2009]. To urzeczywistnienie muzyki wyraża się w interpretacji bazującej na indywidualnej technice wykonawców, w której ruch wynika z ich osobistych przeżyć, wiedzy muzycznej oraz wrażliwości artystycznej [Frego 2009; Stevenson 2009]. Istota *plastique animée* realizowana jest przede wszystkim w procesie edukacji, w którym improwizacja jest twórczym sposobem na poznanie dzieła, a obcowanie z różnorodnością emocji muzycznych wyrażanych w ruchu prowadzi do uświadomienia własnych stanów emocjonalnych. W wyniku tego procesu powstaje muzyczno-ruchowy obraz dzieła oparty na gruntownej analizie utworu muzycznego, odzwierciedlający jego wszystkie parametry, a także emocje w nim zawarte [Stevenson, 2009]. Umiejętności niezbędne do realizacji *plastique animée* nabywane są na drodze rozlicznych ćwiczeń z zakresu muzycznej ekspresji ruchu, które pozwalają doświadczyć sposobów wyrażania czasu, przestrzeni i energii, kształcą orientację przestrzenną, świadomość ciała i niezależność ruchów, ponadto rozwijają pamięć oraz koncentrację uwagi. Działania te, bazując na fizycznym odczuciu i doświadczaniu poszczególnych elementów dzieła muzycznego, prowadzone są integralnie w ramach rytmiki, solfeżu oraz improwizacji. *Plastique animée* scala poszczególne etapy pracy w metodyce rytmiki i wymaga zastosowania zasad oraz umiejętności zdobytych właśnie w ramach tych trzech elementów metody, które są niezbędne w twórczej analizie dzieła muzycznego [Stevenson 2016]. Osoby uczestniczące w tym działaniu wykorzystują również umiejętności i wiedzę nabytą podczas kształcenia w zakresie harmonii, form i stylów muzycznych, a ponadto zdobywają doświadczenia odnośnie współpracy z innymi uczestnikami tego procesu, którego celem jest sugestywne i twórcze wyrażenie muzyki [Greenhead 2009]. Końcowa wizja może zostać zaprezentowana publicznie, choć należy podkreślić, że pokaz rezultatu końcowego nie stanowi celu samego w sobie. *Plastique animée* pozwala zatem na osiągnięcie syntezy muzyczno-ruchowej poprzez kreatywne działanie, które rozwija wrażliwość muzyczną, twórczą wyobraźnię oraz ekspresję muzyczną [Skazińska 1989], dzięki czemu metoda edukacji muzycznej Jaques-Dalcroze'a zyskuje rangę artystyczną.

W *plastique animée* ruch odwzorowuje muzykę stosunkowo dokładnie, ponieważ jest on wynikiem dogłębnej analizy. Jest to proces, w którym analiza staje się interpretacją przybierającą artystyczny, twórczy kształt. W działaniu tym rola interpretatora muzyki jest niezwykle istotna, ponieważ cały proces jest inspirowany jego twórczą wizją. Osoba kierująca procesem interpretacji nie jest jednak choreografem, ponieważ nie narzuca wykonawcom własnych rozwiązań przestrzenno-ruchowych, a jedynie inspiruje, wspiera oraz zarządza sposobem realizacji utworu. Ruch tworzony jest na bazie pomysłów i wrażeń uczestników, co sprawia, że *plastique animée* jest rodzajem treningu kreatywności. Oczywiście istnieją granice twórczej swobody, które wskazuje Jaques-Dalcroze, ponieważ według niego:

(...) w interpretacji ruchowej nie powinniśmy zastępować myśli kompozytora lub środków ekspresji wybranych przez niego naszymi własnymi pomysłami. Powinniśmy dążyć do zaangażowania całego naszego organizmu w analizę, która jest wówczas nie tylko intelektualna [Dalcroze 2000, s. 166].

W Polsce oryginalne określenie *plastique animée* zostało zastąpione pojęciami „plastyka ruchu” lub „muzyczna ekspresja ruchu”, które dotyczą działań improwizowanych wyrażających muzykę¹, oraz terminem „interpretacja ruchowa dzieła muzycznego” lub też „kompozycja przestrzenno-ruchowa muzyki”, które wiążą się z ukończonymi realizacjami spełniającymi kryteria warsztatowe i artystyczne. W polskim piśmiennictwie czytamy, że:

(...) interpretacja ruchowa utworu muzycznego w kompozycji przestrzennej jest sposobem objaśnienia tegoż utworu środkami ruchowymi. Jej zadaniem jest przełożenie podstawowego tworzywa muzyki, ‘języka dźwięków’, na ‘język ruchów’. (...) O jakości interpretacji ruchowej utworu świadczy stopień zbliżenia, a nawet jedności jego ‘kształtu dźwiękowego’ i ‘kształtu wizualnego’ [Skazińska 1989, s. 215–216].

Monika Skazińska [1989] wskazuje na znaczenie formy, odzwierciedlonej w rysunku przestrzennym oraz wyrazu ukazanego w ekspresji ruchu, wynikającego z emocjonalnego odczucia muzyki. Według Barbary Ostrowskiej interpretacja muzyki w metodzie Dalcroze’a jest „odzwierciedleniem treści wyrazowych utworu muzycznego w ruchu poprzez kompozycję gestów wynikającą z przeżycia emocjonalnego, mającą na celu uzewewnętrznienie tych przeżyć” [Ostrowska 2002, s. 19–20]. Autorka podkreśla, że ruchom i gestom nadawany jest wyraz emocjonalny a w przypadku muzyki ilustracyjnej, czy programowej także i wyraz treściowy. Jej zdaniem jednak interpretator powinien przede wszystkim uwzględnić to, co „kompozytor zawarł «między dźwiękami»” [Ostrowska 2002, s. 20], stąd widzi potrzebę stosowania środków wyrazu aktorskiego, one bowiem „warunkują umiejętność uzewnętrzniania przeżyć wewnętrznych w ruchu i geście” [Ostrowska, 2002 s. 20]. Trzeba jednak zaznaczyć, że stosowanie środków wyrazu aktorskiego jest trudnym do zrealizowania zagadnieniem w procesie kształcenia adeptów metody Dalcroze’a, ponieważ wymaga od osoby prowadzącej zajęcia dodatkowych kompetencji. Z kolei brak przygotowania i biegłości w posługiwaniu się tymi środkami w połączeniu z nadmiernymi aspiracjami teatralnymi może powodować rozliczne negatywne konsekwencje, które będą owocować wytworami o wątpliwej jakości artystycznej. Program kształcenia w zakresie rytmiki nie obejmuje treningu związanego z technikami aktorskimi. Warto podkreślić, że to, co w procesie kształcenia może wydawać się wystarczające dla rozwoju wrażliwości i kreatywności ucznia, na scenie może okazać się jednak niezrozumiałe dla widza, zwłaszcza gdy wykonawca nie dysponuje środkami odpowiednimi do wyrażenia zamysłu interpretatora. Oczywiście w wyniku procesu kształcenia tworzenie interpretacji ruchowych muzyki pozwala na głębsze zrozumienie dzieła, jednak należy pamiętać o tym, że publiczna prezentacja rezultatu tego procesu „wymaga dalszego udoskonalenia techniki, nie tylko ze względu na muzyczne doświadczenie, ale (...) również ze względu na komunikację muzyczną z publicznością” [Dale-Johnson 1992].

W koncepcji rytmiki Jaques-Dalcroze’a niezmiernie ważna jest kreatywność samego procesu twórczego, a nie sam produkt końcowy, czyli dzieło prezentowane na scenie. A jednak wizja koncepcji artystycznej, a więc niejako wyobrażenie końcowego kształtu

¹ Termin ‘plastyka ruchu’ dotyczyć może również umiejętności świadomego posługiwania się ciałem, które używane jest w przestrzeni jako nośnik emocji wyrażający stany psychiczne przebiegające niezależnie od muzyki, przykładowo w działaniach aktorskich.

realizowanego dzieła, do którego dąży interpretator, wydaje się mieć niebagatelne znaczenie. Od jakości tej wizji zależy bowiem nie tylko sam efekt końcowy, ale także jakość procesu twórczego. Na podstawie zatem rezultatu, a więc skończonej interpretacji ruchowej dzieła muzycznego, można ocenić nie tylko wyobraźnię interpretatora i jego potencjał twórczy, ale także dokonać wartościowania samego procesu tworzenia, a nawet stylu nauczania.

METODY ANALIZY DZIEŁA MUZYCZNEGO W PROCESIE TWORZENIA PLASTIQUE ANIMÉE

W procesie powstawania *plastique animée* analiza dzieła muzycznego jest niezbędna. Najbardziej adekwatną metodą analizy, oddającą wszystkie aspekty dzieła, wydaje się być analiza integralna polskiego muzykologa Mieczysława Tomaszewskiego [2000]. Autor 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 [Tomaszewski 2000, s. 24–25]. Według tego autora dzieło muzyczne jest nośnikiem informacji, zawierającym przesłanie kompozytora skierowane do odbiorcy [Tomaszewski 2000, s. 20]. Tomaszewski sugeruje zatem zastosowanie takiego rodzaju analizy i interpretacji, która pozwoli ujrzyć dzieło w pełni i odczytać zawarte w nim przesłania. Analiza integralna ma bowiem na celu dopełnienie analizy formalno-technicznej interpretacją poetyki muzycznej, ujęciem dzieła w jego ontologicznej pełni i właściwym mu kontekście oraz polu wartości.

Potrzeba sięgania do głębszych warstw muzyki pojawia się również w wyrażaniu muzyki ruchem. Muzyka poddawana interpretacji stanowi rodzaj komunikatu, który należy umiejętnie, ale też i twórczo odczytać. W realizacji *plastique animée* odczytanie komunikatu symbolicznego muzyki jest niezmiernie ważne, ponieważ determinuje wizję realizatora. Nie jest to łatwy proces, albowiem interpretator, który pragnie zrozumieć i przeżyć treści dzieła muzycznego musi zdekodować ten komunikat, następnie zinterpretować go, a wreszcie przełożyć sens dzieła na odmienny rodzaj tworzywa jakim jest ruch, używając wiedzy z zakresu symboliki gestu.

W tym miejscu autorka artykułu chciałaby nawiązać do działań twórczych prowadzonych przez nią w ramach studenckiej grupy teatralnej Teatr Rytmu „Katalog”, która funkcjonuje w Akademii Muzycznej w Katowicach. Zespół ten zajmuje się eksperymentalną pracą i tworzy symboliczne interpretacje, które często wyrażają treści pozamuzyczne. W ramach tego teatru realizowane są interpretacje muzyki, które bazują na dalcroze'owskiej *plastique animée*, z wykorzystaniem środków wyrazu odpowiednich dla sztuki teatru. W interpretacjach przekazywane są treści i symbole zawarte w dziele muzycznym (jeżeli dzieło je zawiera) lub tworzone są znaczenia w oparciu o emocje i skojarzenia jakie wywołuje dzieło. W tym drugim rodzaju interpretacji warstwa symboliczna powstaje na bazie przeżycia estetycznego muzyki i może być rozumiana w kategoriach interpretacji wzmacniającej, która wychodzi poza intencje kompozytora. Wymowa gestu staje się tu fundamentalnym elementem, nośnikiem znaczenia. Odczytanie symbolicznego kodu muzyki wymaga jednak znajomości mowy symbolicznej [Polony 2003]. Podobnie świadome operowanie ruchem pod kątem tworzenia znaczenia wymaga wiedzy z zakresu

symboliki gestu oraz umiejętności warsztatowych. Tego typu praca nie może obejść się bez dogłębnej analizy niuansów ekspresji muzycznej i specyficznego treningu w zakresie operowania środkami wyrazu aktorskiego.

PLASTIQUE ANIMÉE A NIEOKREŚLONOŚĆ MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ - MOŻLIWOŚCI ORAZ OGRANICZENIA

Jakie możliwości posiada realizator *plastique animée* będący jednocześnie odbiorcą dzieła muzycznego i twórcą nowego dzieła artystycznego bazującego na specyficznym zestawie audialno-wizualnym, który porusza się w gąszczu interpretacyjnym muzyki współczesnej? Jak interpretować dzieła, które nie wyrażają emocji w sposób jednoznaczny? Czy owa nieokreśloność wyrażanych emocji pozwalająca na olbrzymi zakres swobody nie powoduje w rezultacie trudności interpretacyjnych? Czy „otwartość” obecnych dzieł, która z jednej strony daje wiele możliwości, nie stanowi jednocześnie dla interpretatora przeszkody, swoistego rodzaju ograniczenia? Gdzie w tym procesie można pozwolić sobie na swobodę twórczą? Te pytania nasuwają się w procesie realizacji muzyki współczesnej.

Odczytanie wyrazu muzycznego wymaga nie tylko bogatej wyobraźni, ale także i sporych umiejętności w zakresie przełożenia ekspresji muzyki na sugestywny i wymowny gest oraz ruch ciała. Obecnie w działaniach z zakresu *plastique animée* można obserwować tendencję do preferowania dzieł współczesnych. Dzieła te choć zapewniają wolność twórczą to jednak nie wyrażają emocji w sposób jednoznaczny, co utrudnia realizację interpretacji ruchowych i wymaga dużego doświadczenia. 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. Niepewność i brak przewidywalnego porządku rytmiczno-melodyczno-harmonicznego w połączeniu z pozostałymi elementami wyrazowymi dzieła muzycznego nakazuje twórcy interpretacji ruchowej poszukiwać bogactwa form przestrzenno-ruchowych, oddających tę różnorodność. Jest to zadanie trudne i może powodować monotoność kształtowania środków wyrazu ruchowego. W tego typu realizacjach chodzi zatem często o stworzenie relacji przestrzennych, które utrzymują widza w stanie twórczego napięcia. Postawmy zatem ważne pytanie, czy nieokreśloność ekspresji muzyki współczesnej wpływa korzystnie na proces rozwoju osobowości ucznia, skoro podstawą humanistycznego wymiaru rytmiki Dalcroze’a jest obcowanie z różnorodnością emocji muzycznych, które prowadzą do zrozumienia samego siebie?

Ważnym zagadnieniem interpretacji dzieła muzycznego jest jego forma oraz styl. Przykładowo muzyka postmodernistyczna sytuuje się na przecięciu stylów, sama unika konkretnego stylu, stąd niezmiernie istotne jest właściwe odczytanie i zrozumienie nie tylko stosowanych przez kompozytora konwencji muzycznych, ale również i cytatów. Wprowadzić ruch w *plastique animée* powinien być ruchem naturalnym i wpływającym

z wnętrza, jednak może się okazać niewystarczający dla sugestywnego ukazania kontrastów stylistycznych w dziełach współczesnych. Utwory polistylistyczne wymagają bowiem sporej inwencji i swobody w posługiwaniu się konwencjami kształtującymi ruch, dlatego umiejętność operowania podstawowym zakresem stylów tanecznych może być pomocna w celu stworzenia klarownej interpretacji.

ZAKOŃCZENIE

Kluczową problematyką dalcroze'owskiej *plastique animée* jest sugestywność wyrażania emocji muzycznych w ruchu. Bez wątplenia praca nad realizacją dzieła otwartego jest twórczym rodzajem treningu, w którym liczy się pomysłowość i umiejętność generowania zaskakujących rozwiązań, które kształcą postawę innowacyjną. Wysoki poziom otwartości muzyki współczesnej, która nie wyraża emocji w sposób jednoznaczny powoduje, że twórca *plastique animée* koncentruje swoją uwagę na bogactwie form przestrzenno-ruchowych. Wydaje się jednak, że uczeń obcując z dziełem muzyki współczesnej zamiast uzewnętrzniać swoje emocje ukrywa je, bądź też ogranicza ich zakres. Tymczasem można zauważyć, że repertuar koncertów interpretacji ruchowych wyraźnie zdominowany jest przez kompozycje współczesne. Czy zatem swoboda twórcza wynikająca z otwartości dzieł muzyki nowej stała się pierwszoplanowym celem w wyrażaniu siebie? Najważniejszą kwestią dotyczącą interpretacji ruchowej jest umiejętność twórczego sięgania do najgłębszych warstw muzyki, co może się spełniać również na gruncie dzieł zamkniętych, tych z wcześniejszych epok. Jak można zatem wyjaśnić przyczynę wspomnianej dominacji muzyki współczesnej na polu *plastique animée*? Może jest tak z powodu przyznania dziełu otwartemu szczególnej wartości? Jeśli tak właśnie jest, to czy w tej sytuacji zachowamy humanistyczny walor metody Dalcroze'a?

BIBLIOGRAFIA:

- Białkowski Łukasz (2008), *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*. „Estetyka i Krytyka”, nr 11, s. 1–9.
- Dale-Johnson Monica (1992), *Dancers, Musicians, And Jaques-Dalcroze Eurhythmics*. „International Guild Musicians in Dance”, vol. 2. http://igomid.camp9.org/resources/Documents/journal2_1992.pdf.
- Eco Umberto (1994) *Dzieło Otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisberg i Michał Oleksiuk. Warszawa: Czytelnik.
- Frego David (2009), *Plastique Animée: A Dance Genre and a Means to Artistry*. „Le Rythme”, s. 87–89.
- Greenhead Karin (2009), *Plastique Animée: yesterday, today and tomorrow...?* „Le Rythme”, s. 37–40.
- Ingarden Roman (1966), *Studia z estetyki*, t. III. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- Jaques-Dalcroze Emile (2000), *Eurhythmics and moving plastic*. [W:] Emile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music and Education*, 5th ed. Translated by H. F. Rubenstein (s. 147–168). London: The Dalcroze Society, Inc.
- Ostrowska Barbara (2002), *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a*. [W:] Barbara Ostrowska (red.), *Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji* (s. 18–22). Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.
- Polony Leszek (2003), *Pojęcie znaku i symbolu w muzyce w myśli klasyków hermeneutyki muzycznej Kretzschmara i Scheringa*. [W:] Krzysztof Gucałski (red.), *Filozofia muzyki – Studia* (s. 172–180). Kraków: Musica Iagellonica.
- Robey David (1989), *Introduction*. [W:] Umberto Eco, *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Skazińska Monika (1989), *Znaczenie interpretacji ruchowej utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*. [W:] Barbara Ostrowska (red.), *Zeszyt Naukowy XVIII* (s. 211–223). Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.
- Stevenson Jack (2016), *Plastique Animée: Art and Education*. „Dalcroze Connections”, vol. 1, s. 10–15.
- Stevenson John Robert (2009), *An essay based on „La Technique de la Plastique Vivante” by Emile Jaques-Dalcroze*. „American Dalcroze Journal”, vol. 35 No 2, s. 18–22.
- Tomaszewski Mieczysław (2000), *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonensans*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.

In the labyrinth of interpretations – *plastique animée* in the context of an open work

SUMMARY:

Plastique animée is an artistic superstructure of the Emil Jaques-Dalcroze method and its key issue lies in musical expression of movement. In the process of developing a kinesthetic interpretation of a musical work, it is difficult to find an original manner of reading music, particularly with regard to modern compositions. For they do not carry clear messages, thus giving much room for diverse methods of analyzing the work, depending on imagination, knowledge and sensitivity of an interpreter. The term of an 'open work', understood by Umberto Eco as the ambiguity of an artistic message, stems from its indescribability. The final form of this type of a work is given to it by a recipient, who interprets it from one's own individual perspective. As a result of a high receptiveness level of contemporary music, which does not express emotions in an unambiguous way, the *plastique animée* artist therefore focuses one's attention primarily on the abundance of spatial and kinesthetic forms. Lack of specified functional progressions makes it harder to anticipate the course of music and thus eliminates stereotyping on the part of a recipient. Work on the realization of an open work in the context of *plastique animée* is a kind of creative training which develops an innovative attitude. The author of the article presents problems that arise during realization of *plastique animée*, related to interpretation of an open work.

KEYWORDS: Emil Jaques-Dalcroze's method, open work, *plastique animée*, movement interpretation of music.