TANIEC

kwartalnik Nr 3/2017 (28)

EDUKACJA
KULTURA
SZTUKA

Poznaj Dancing fairPlayce Poznań

Czy oglądanie baletu wymaga kompetencji?

„Taniec składa się z ludzi i idei” – portret Trishy Brown

TANIEC

kwartalnik Nr 3/2017 (28)

EDUKACJA
KULTURA
SZTUKA

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

kwartalnik TANIEC Nr 3/2017 (28)

ISSN 0867-8820

WYDAWCA: INSTYTUT ROZWOJU KULTURY

Redakcja:
Anna Banach,
Marianna Jasionowska (red.naczelna),
Ewa Kretkowska,
Edward Lewandowski
Marta Mück,
Agnieszka Rutkowska,
Marta Seredyńska,
opracowanie graficzne i skład P. J.

Nasza okładka tancerki Polskiego Baletu Narodowego: Agnieszka Jankowska, Yurika Kitano, Natalia Pasiut w spektaklu *Darkness,* w choreografii Izadory Weiss. Fot. Ewa Krasucka

Korekta Dorota Mitka, Anna Banach

Prezentowane teksty zawierają prywatne poglądy autorów

KULTURA

„Taniec składa się z ludzi i idei" – portret Trishy Brown
Marta Seredyńska
str. 14

RECENZJE

Spotkanie z Nederlands Dans Theater. Kiedy czas się zatrzymuje
Marta Mück
str. 55

Bez światła nie ma filmu, bez ruchu nie ma tańca
Izabela Stańdo
str. 36

Kiedy przeszłość spotyka teraźniejszość
Izabela Stańdo
str. 67

Żyjąc w lęku, śniąc w spokoju
Ernest Szymański
str. 32

Gala na otwarcie festiwalu Ciało/Umysł
Marta Seredyńska
str. 46

RECENZJE

Matryca [Prześwit 1/8] Pawła Grali – starannie wyrzeźbione emocje
Anna Banach
str. 64

Gala na otwarcie festiwalu Ciało/Umysł
Marta Seredyńska

Kalejdoskop 2017– odkrywanie granic możliwości…
Anna Banach
str. 39

Taneczny panteon
Ewa Kretkowska
str. 11

Figura ofiary
Ewa Kretkowska
str. 5

VARIA

Czy oglądanie baletu wymaga kompetencji?
Katarzyna Gardzina-Kubała
str. 26

SZTUKA

Galeria zdjęć ze spektaklu *Żniwa*
Patrycja Kruk
str. 73

Galeria zdjęć ze spektaklu *Spartakus*
Katarzyna Zalewska
str. 49

Gala na Wawelu *„Grand pas…!"*
Ryszard Kornecki
str. 20

EDUKACJA

Poznaj Dancing fairPlayce Poznań
Izabela Stańdo
str. 61

Figura ofiary

Baletowy sezon 2016/2017 w Teatrze Wielkim Operze Narodowej zakończyła premiera nowego spektaklu Izadory Weiss, dyrektorki Białego Teatru Tańca, zatytułowanego *Darkness*.

Na wstępie warto zaznaczyć, że baletu Weiss z powieścią Josepha Conrada poza tytułem (*Darkness*/*Jądro ciemności* w oryginale *Heart of Darkness*) nie łączy nic. Szukanie wspólnego mianownika między kolonializmem a patriarchatem jest tyleż karkołomne, co etycznie wątpliwe. Równie dobrze choreografka mogłaby nas przekonywać, że inspiracją była przemoc wojenna ukazana lub przemilczana przez Sienkiewicza w *Ogniem i mieczem* albo historie biblijnych bohaterek, albo *Przedpiekle* Nałkowskiej, albo… [można wstawić dowolny tekst kultury, w którym pojawia się przemoc dosłowna/symboliczna]. Nie do końca jest dla mnie jasne, po co Weiss ta Conradowska tarcza.

Wybrała wszak temat aktualny, ważny i – nawet w Polsce – już obecny w głównym nurcie kultury.

Na wieczór połączony wspólnym tytułem i motywem składają się dwa obrazy. Oba przywołują odmienne konteksty kulturowe – w pierwszym jesteśmy w renesansowej Europie, w drugim na Dalekim Wschodzie, w oba zostają wplecione elementy rozbijające ramy czasowe. Weiss usiłuje pokazać złożony problem - niezależny od szerokości geograficznej - podporządkowania kobiet męskiej wizji kultury. W pierwszym obrazie ukazana została historia dziewczyny wbrew swej woli wydanej za mąż. Początek spektaklu, z dobrze rozegranymi rekwizytami w postaci krzeseł, duszącym dymem kadzidła robił wrażenie. Również tutaj choreografce najwięcej udało się powiedzieć tańcem. Panna młoda, Lilli (Ewa Nowak), zostaje wtłoczona w sytuację, której nie chce, nie przez konkretne osoby, ale przez społeczność i podporządkowaną jej zasadom rodzinę. Dziewczyna jest ustawiana, przenoszona niczym marionetka. Tym samym zasadom podlegają: rytuał zaślubin i następująca po nim noc poślubna. Nie ma w nich miejsca na fragment rzeczywistości wyjęty spod kulturowej kurateli.

Niestety, po tym interesującym zawiązaniu akcji Izadorze Weiss nie udaje się uniknąć sztampowości. Symboliczne zniewolenie ukazuje poprzez wręcz archetypiczną postać „tego trzeciego", powtarzając tym samym opresyjną kliszę o

Darkness fot. Ewa Krasucka/Teatr Wielki – Opera Narodowa

kobiecości, która może się zdefiniować wyłącznie przed lustrem męskości. Lilli uświadamia sobie swoją zależność od ojca i męża, ale warunkiem uświadomienia jest popadnięcie w zależność, która tym razem pojawia się pod postacią „prawdziwej miłości". Ta przedstawiona jest za pomocą środków wyjętych niemalże z klasycznego, baletowego adagio. Tkliwy nastrój wzmacnia muzyka Jana Sebastiana Bacha.

Darkness fot. Ewa Krasucka/Teatr Wielki – Opera Narodowa

Darkness fot. Ewa Krasucka/Teatr Wielki – Opera Narodowa

W jego przesyconej niezaprzeczalnym pięknem twórczości ostatnio upodobanie znajduje zbyt wielu choreografów, by wybór ten mógł zaskakiwać, raczej irytuje swoją „łatwością" (żarliwości uczucia odpowiada wzruszająca muzyka, tancerze właściwie nie muszą tańczyć). Weiss, chcąc poddać krytyce system opresji, sama go reprodukuje także przez takie ukazanie miłości. W kolejnych scenach to reprodukowanie jest wyłącznie wzmocnione. Kobieta istnieje tylko za sprawą mężczyzny, seks jest domeną męską, dla kobiety oznacza wyłącznie zagrożenie (kompletnie chybiona scena z drugiej części, w której metaforą utraty niewinności jest przytulanie pluszowego misia), a odrzucenie społecznego porządku musi zakończyć się klęską. Zarówno w pierwszej, jak i w drugiej części spektaklu kobieta odmawiająca przyjęcia narzuconej jej roli społecznej może zająć w polu symbolicznym wyłącznie miejsce ofiary. To, co niepokoi w wizji Weiss, to automatyczna sakralizacja takiej postawy. Lilli z pierwszej części, w drugiej pojawi się przemieniona w anioła, by ukoić „pohańbioną", zgwałconą Jasmin (kilkuminutowa finałowa scena, w której Ewa Nowak niesie naręcze piór, by zasypać nimi leżącą Yurikę Kitano, swą jednoznacznością i monotonnością, zamiast budować napięcie, raczej wywołała irytację).

Wymowa spektaklu mimo szumnych zapowiedzi jest więc niestety płytka i wtórna. Estetycznie Jednak estetycznie spektakl broni się. Wysmakowane kostiumy, prosta scenografia oraz świetne światła (Paweł Jasiński) tworzą spójną całość. Choreografii Weiss nie można nazwać odkrywczą czy wybitnie oryginalną, ale także nie można zarzucić jej braku logiki lub jakichkolwiek nieporadności. Niewątpliwą zaletą spektaklu są tancerze. Izadora Weiss do swojej produkcji wybrała z Polskiego Baletu Narodowego wykonawców głównie spośród *corps de ballet* i w pełni wykorzystała ich potencjał. Na szczególne uznanie zasługuje wyrazista Yurika Kitano.

Spektakl *Darkness* na warszawskiej scenie będzie można oglądać również w sezonie 2017/2018.

Ewa Kretkowska

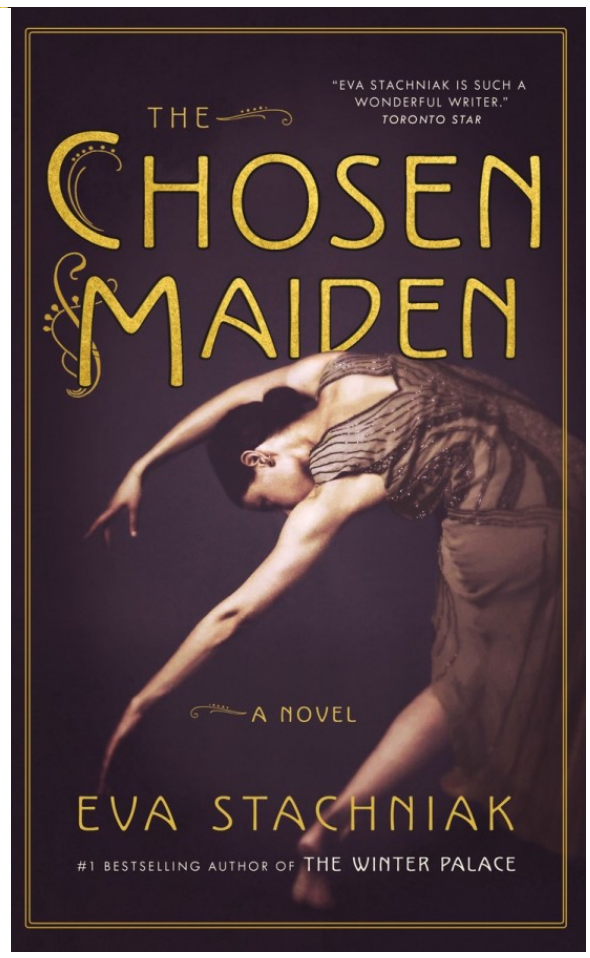
Darkness fot. Ewa Krasucka/Teatr Wielki – Opera Narodowa

Taneczny panteon

Książki o tańcu, choć stosunkowo nie ukazuje się ich bardzo dużo, stanowią odrębną kategorię. Wśród nich najliczniejsze są biografie, które poprzez ukazanie konkretnych postaci twórców starają się uchwycić ulotny fenomen, jakim jest taniec. W ostatnich latach na polskim rynku wydawniczym ukazały się między innymi autobiografia amerykańskiej tancerki Misty Copeland *Balerina. Życie w tańcu* oraz biografia Wacława Niżyńskiego pióra Brytyjki Lucy Moore *Niżyński. Bóg tańca*. Obie te pozycje, choć z dwóch różnych perspektyw (praktyka vs. historia/teoria), przybliżały życie tancerzy, kładąc nacisk na konkretne fakty.

Inne ujęcie odnajdujemy w wydanej przez krakowski Znak powieści Ewy Stachniak *Bogini tańca.* Książka ta również może być nazwana biografią, ale biografią fabularyzowaną – otrzymujemy opowieść o autentycznej postaci, Bronisławie Niżyńskiej, autorka nie próbuje jednak przedstawiać obiektywnego obrazu, zamiast tego stwarza opowieść. Fikcja miesza się z prawdą. Stachniak oddaje głos samej Niżyńskiej, to ona jest narratorką snującą wspomnienia od najwcześniejszego dzieciństwa do momentu emigracji do Stanów Zjednoczonych. Pomysł ten pozwalający w przystępny sposób przedstawić losy zwłaszcza postaci, o których historia milczy, nie jest nowy. Przykładem może być chociażby popularna w latach 70. XX wieku powieść Elisabeth Dored *Kochałam Tyberiusza* o Julii, córce cesarza rzymskiego Oktawiana Augusta, lub niedawno wydana książka Agaty Tuszyńskiej o Józefinie Szelińskiej *Narzeczona Schulza*.

Specyfika gatunku wymaga, by białe plamy, o których milczą dokumenty, wypełnić domysłem. Zatem lektura tego typu może zrazić miłośniczki i miłośników obiektywizmu oraz bezwzględnego dążenia do prawdy. Nie można jednak czynić zarzutu autorce *Bogini tańca*, że Bronisławę Niżyńską wyobraziła sobie tak, a nie inaczej, że przypisała jej takie, a nie inne motywacje, i że właśnie w taki, a nie inny sposób zinterpretowała jej wybory życiowe. Tym bardziej, że *Bogini tańca* nie jest wyłącznie impresją na temat Niżyńskiej – Stachniak korzystała z różnych źródeł, dotarła do wielu dokumentów i opracowań, które wymienia w posłowiu. Głównie opierała się na książce, której autorstwo przypisuje się samej Niżyńskiej, czyli wydanych po angielsku *Early Memoirs* (*Wczesne wspomnienia*). I tu pojawia się pierwszy problem. Wkomponowując tekst *Wczesnych wspomnień* (momentami można wręcz mówić o tłumaczeniu) w swoją powieść, Stachniak robi to niejako naiwnie, zapominając przy tym, że angielskojęzyczny tekst nie jest „prawdziwą" spowiedzią Niżyńskiej. Niżyńska bowiem nigdy nie



spisała swoich wspomnień w języku angielskim. Za jej życia powstawały różne wersje wspomnieniowych szkiców, w tym poświęcony jej bratu Wacławowi, które już po śmierci Niżyńskiej zostały skompilowane, zredagowane i przetłumaczone, a następnie wydane przez jej córkę Irinę Niżyńską, właśnie pod tytułem *Early Memoirs*. Zawiłości powstawania tego tekstu opisuje Lynn Garafola w artykule o wiele mówiącym tytule *Crafted by Many Hands: Re-Reading Bronislava Nijinska's „Early Memoirs"*. Stachniak przemilcza to całkowicie w posłowiu, jednocześnie odwołując się do innego artykułu Garafoli.

To pełne zaufanie, którym obdarzyła autorka *Bogini tańca Wczesne wspomnienia*, skutkuje ukazaniem Niżyńskiej zgodnie z powszechnymi przekonaniami na jej temat i uniemożliwia zapowiadane odkrycie prawdy o niej jako niezależnej, awangardowej artystce. Przede wszystkim nie udaje się Stachniak wydobyć Niżyńskiej spod ciążącej na opowieści o jej losie etykiety siostry genialnego Wacława Niżyńskiego. Choć tytuł

powieści niejako przyznaje choreografce równorzędną pozycję w świecie tańca z pozycją twórcy *Święta wiosny*, to i tak przez pierwsze 200 (sic!) stron czytamy właściwie wyłącznie o Niżyńskim. Co więcej nie zawsze apokryficzne wersje anegdot znajdują potwierdzenie w źródłach (polecam porównać fragmenty powieści np. dotyczące wypadku, któremu uległ Niżyński w szkole z wyżej wspomnianą książką Moore). O najciekawszym okresie twórczości i nieznanych szerzej najbardziej oryginalnych pracach powstałych w Kijowie znajdziemy zaledwie kilka akapitów, co – pomijając nawet niedosyt właściwy pasjonatom tańca – kłóci się z psychologiczną wiarygodnością bohaterki-narratorki. Do tego właściwie sprowadza się główna wada książki – deklaracje nie znajdują pokrycia w realizacji. Zamiast „bogini" wciąż widzimy „siostrę boga", zamiast „talentu, który wyprzedził czasy" (tekst na pierwszej stronie okładki) zdjęcie zwiewnej tancerki w pointach.

Tak jak z biografią równie swobodnie obeszła się autorka z realiami historycznymi. Począwszy od drobiazgów takich jak nienoszenie pończoch przez młodą kobietę na początku XX wieku, poprzez opis relacji rodzinnych (Tomasz Niżyński tłumaczący małej córeczce, że opuszcza jej matkę, ale dzieci to nie dotyczy), a skończywszy na szeregu anachronizmów dotyczących zachowań i obyczajów tancerzy. Widać wyraźnie, że Stachniak konsultowała swoją książkę z ludźmi zajmującymi się tańcem od strony praktycznej, zapomniała jednak przy tym, że opisuje dziedzinę, która jak każda inna zmienia się w czasie. Narzekania Niżyńskiej dotyczące jej wyglądu i tzw. warunków (wielokrotnie mowa jest o krępej budowie ciała, co nie znajduje potwierdzenia w fotografiach z epoki) brzmią fałszywie dla osób trochę zaznajomionych z historią tańca, które wiedzą, że ideał tancerki smukłej, długonogiej i wysokiej został wykreowany w połowie XX wieku, głównie za sprawą zespołu George'a Balanchine'a. Ten sam fałsz, który jest konsekwencją projektowania współczesnych realiów w przeszłość, pobrzmiewa w opisach sposobu odżywania i zwyczajów panujących na sali baletowej w czasie lekcji lub próby. Całkowitym nieporozumieniem zaś jest opis lekcji mistrzowskich prowadzonych przez Cecchettiego, w których uczestniczą prima ballerina Krzesińska i dziewięcioletnia Bronia Niżyńska przygotowująca się do egzaminów wstępnych do szkoły baletowej. Przy czym pierwsza z nich nie tylko zauważa obecność drugiej, ale dopuszcza do siebie myśl, że dziecko może stanowić dla niej konkurencję (sic!).

Te potknięcia będą pewnie sporymi wadami zwłaszcza dla czytelniczek i czytelników interesujących się tańcem i zaznajomionych z jego historią. Z drugiej jednak strony Bronisława Niżyńska jest w Polsce właściwie nieznana, a już z pewnością mało kojarzona z talentem porównywalnym z słynnym bratem. Z tego powodu powieść Stachniak jest warta popularyzowania.

Ewa Kretkowska

***Bogini tańca,* Ewa Stachniak,**
przeł. Nina Dzierżawska,
Znak *litera nova*, Kraków 2017.

„Taniec składa się z ludzi i idei" – portret Trishy Brown

W marcu 2017 roku zmarła jedna z najbardziej znanych amerykańskich tancerek i choreografek, autorka orędzia na tegoroczny Międzynarodowy Dzień Tańca (odczytanego i opublikowanego już po jej śmierci). Kim była ta wybitna osobowość, co charakteryzowało jej twórczość?

Trisha Brown 1936-2017 fot. Marc Ginot (c)

High Line Roof Piece, photo Kevin Vast (c)

„Trisha Brown spędziła dzieciństwo w Aberdeen w stanie Waszyngton; bawiła się na podwórku, chodziła po drzewach i grała w piłkę”[1] – tak rozdział poświęcony artystce rozpoczyna Sally Banes w znanej na całym świecie *Terpsychorze w tenisówkach*. Wydaje się więc, że Trisha była zwyczajną dziewczyną, nie wyróżniającą się niczym szczególnym. Tak było do czasu, aż rozpoczęła swą przygodę z profesjonalnym kształceniem tanecznym. Amerykańska tancerka początkowo uczyła się tańca u Marion Hageage, a następnie wyjechała do Mills College na studia taneczne. W tym czasie pojechała także na letnie sesje do Connecticut College, gdzie miała okazję pracować pod okiem José Limóna, Louisa Horsta czy Merce'a Cunninghama. Po studiach została natomiast zatrudniona w Red College, gdzie w 1958 roku polecono jej, by zorganizowała wydział tańca.

High Line Roof Piece, fot. Kevin Vast (c)

High Line Roof Piece, fot. Kevin Vast (c)

High Line Roof Piece, fot. Kevin Vast (c)

Wtedy to właśnie zaczęła rozwijać swój własny język taneczny i zagłębiać się w improwizację.

Jak wielu innych artystów jej pokolenia, miała okazję trenować u Ann Halprin. W 1960 roku w jej studiu w San Francisco pracowała m. in. wraz z Simone Forti, Terrym Rileyem, Yvonne Rainer, Robertem Morrisem, co zaowocowało późniejszą współpracą z wybranymi artystami (Brown była także członkiem Judson Dance Theater, tworzącego podwaliny post-modern dance). Po powrocie z letnich sesji zaczęła wraz z Simone Forti i Dickiem Lavine'em tworzyć struktury nazywane „gwałtownym kontaktem". Polegały one na podejmowaniu szybkich decyzji względem ruchu własnego oraz partnera. W ten sposób artyści rozwijali improwizację grupową.

Jej pierwsze choreografie cechowały się określoną strukturą. Zaliczamy do nich *Trillium* (1962), duet ze Steve'em Paxtonem *Lightfall* (1963), *Part of a Target* (1963), *Rulegame 5* (1965). Z czasem artystka zaczęła eksperymentować nie tylko z ruchem własnego ciała, ale i z przestrzeniami. Powstały wtedy: *Motor* (1965), w którym używała deskorolki oraz oświetlenia lamp samochodowych; *Homemade* (1965), występowała tu z przymocowanym do pleców projektorem filmowym; *Planes* (1968) – które jako pierwsze z jej dzieł cechowało wspinanie się tancerzy po olbrzymiej ścianie. Kulminacyjnym punktem jej twórczości było natomiast dzieło z 1970 roku – *Man Walking Down the Side of the Bulding*. Tytuł ten bardzo dobrze odwzorowuje działanie, podejmowane w pracy – Joseph Schlichter (ówczesny mąż Brown) schodził w dół po ścianie siedmiopiętrowego budynku. Taki koncept towarzyszył także kolejnym performansom – *Walking on the Wall* (1971), i *Roof Piece* (1973). Były to niemal happeningowe akcje o charakterze site-specific, wykorzystujące badanie relacji ciała z przestrzenią. Trisha Brown posługiwała się w nich mechaniką codziennego działania, połączoną z analizą motoryki ciała oraz zmianą stosunku ciała do ubrania, przestrzeni, rekwizytu. Już wtedy swoje poszukiwania artystyczne prowadziła zespołowo, pod nazwą Trisha Brown Dance Company (grupa istnieje do dziś).

Po zrealizowaniu tych działań Brown prowadziła także badania choreograficzne, których efektem były prace o matematycznej konstrukcji ruchowej. Najlepszym przykładem jest solo *Accumulation* z 1971 roku, oparte na repetycji. Tancerka powtarzała w nim zestaw ruchów, stojąc w miejscu, używając kończyn i korpusu. Pierwotnie *Accumulation* trwało cztery i pół minuty. Zaczynało się od wykonywania ruchu zaciśniętą dłonią, przekręcaniu jej, powtarzaniu kilkukrotnie tej czynność. Potem dochodziły do tego inne gestykulacje, jak na przykład ruch lewą dłonią. „W miarę jak utwór się rozwija, poszczególne gesty – skręt miednicy, ugięcie kolana, odwrócenie głowy, krok w tył, podniesienie nogi – są jakby nawlekane po nagromadzonych już gestach, a czasem zostają wtłoczone między wcześniejsze części sekwencji"[2] – pisała o *Accumulation* Sally Banes. Co ciekawe, druga wersja utworu trwała już 55 minut, i wykonywana była w ciszy (w pierwszej wykorzystany został utwór *Uncle John's Band* Grateful Dead).

W tym samym czasie Brown badała także specyfikę zaburzeń ruchu, czego efektem są prace *Theme and Variation* oraz *Disc* z 1973 roku. W latach 80. XX wieku zaczęła natomiast porzucać eksperymenty na rzecz spektakli na dużą skalę, tworząc cykl zatytułowany *Unstable Molecular Structures*. Do tego typu prac zapraszała do współpracy artystów z innych dziedzin sztuki, np. Roberta Rauschenberga, Laurie Anderson, Johna Cage'a (były to dzieła takie jak *Glacial Decol* z 1979, *Set and Reset* z 1983, *Astral Converted* z 1991). Od lat 90. XX wieku artystka zaczęła natomiast wykorzystywać także muzykę klasyczną w swych spektaklach, czego rezultatem jest na przykład praca *M.O.* (1995) oraz opera *L'Orfeo* (1998). Jej ostatni spektakl, zatytułowany *I'm going to toss my arms- if you catch them they're yours* powstał natomiast w 2011 roku w przestrzeni wypełnionej wiatrakami przemysłowymi. Jej twórczość znana była w wielu krajach świata.

Doceniana była zarówno przez publiczność, jak i krytyków czy innych artystów.

Jako pierwsza kobieta otrzymała nagrodę *Genius Award*, ufundowaną przez MacArthur Foundation. W 1988 roku we Francji otrzymała tytuł Kawalera Orderu Sztuki i Literatury, między 1994 a 1997 rokiem służyła w Narodowej Radzie do spraw Sztuki w Stanach Zjednoczonych, gdzie w 2003 roku otrzymała Narodowy Medal Sztuki. W 2011 roku została odznaczona nagrodą Dorothy and Lilian Gish Prize.

„*Wbrew opinii niektórych krytyków życie artysty nie kończy się wraz* z wiekiem. *Taniec składa się z ludzi, ludzi i idei. Widzowie mogą zabrać twórczy impuls do domu i uruchomić go w życiu codziennym*" [3] napisała Trisha Brown w orędziu na Międzynarodowy Dzień Tańca 2017. Te słowa dowodzą, że potencjału tworzenia zawsze szukała w zwyczajnych czynnościach, nieustannie zmieniając kierunki swoich badań. Stała się jedną z ikon post-modern dance, jednakże nie można zapominać, że po okresie działalności Judson Dance Theater powstało wiele interesujących i wspaniałych prac jej autorstwa.

Marta Seredyńska

1 Sally Banes, *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, tłum. Artur Grabowski, Jadwiga Grabowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A., Kraków 2013, s. 80.

2 *Ibidem*, s. 86.

3 Polski tekst w przekładzie Pawła Paszty dostępny na: http://www.taniecpolska.pl/aktualnosci/show/5519.

zd1.2. I'm going to toss my arms- if you catch them they're yours, TBDC Dancers Neal Beasley and Leah Morrison | Photo © 2011 Allison Dufty

zd.3 image_web8_274.jpg High Line *Roof Piece*, June 2011 Photo © 2011 Kevin Vast

I'm going to toss my arms- if you catch them they're yours, fot. Allison Dufty (c)

„Grand pas…! Gala baletowa. W ramach Letniego Festiwalu Opery Krakowskiej, 29.06.2017, dziedziniec Zamku Królewskiego na Wawelu, Kraków.

Grand pas... Balet Opery Krakowskiej. Fot. Ryszard Kornecki

Część I

„Akord" chor. Eduard Bablidze, muz. Arvo Pärt, taniec: Mizuki Kurosawa, Julia Galambos, Takafumi Tamagawa i Yauheni Yatskevich

„Begining", chor. Vladimir Varnava, muz. Erika Satie taniec: Igor Kolb

„Everywhere we weren't" chor. Martynas Rimeikis, muz. Max Richter, taniec: Olesia Shaytanova i Kipras Chlebinskas

„Slovak Dance - Life of lights" chor. Natália Horečná, muz. Peter Breiner, taniec: Romina Kolodziej i Damián Šimko

„Łabędź" chór. Radu Poklitaru, muz. Charles Camill Saint-Saësa, taniec: Igor Kolb

„Anna Karenina" chor. Kirill Simonov, muz. Rodion Ščedrin, taniec: Ami Fujikawa, Maksym Sklyar

„Romeo i Julia" chor. Krzysztof Pastor, muz. Sergiusz Prokofiew, taniec: Olesia Shaytanova i Kipras Chlebinskas

„Deszcz" chór. Radu Poklitaru, muz. Mołdawska muzyka folkowa, taniec: Igor Kolb i Alisa Petrenko

Część II

„Bolero" chor. Krzysztof Pastor, muz. Maurice Ravel, taniec: Yuka Ebihara i Dawid Trzensimiech oraz Polski Balet Narodowy

Yuka Ebihara i Dawid Trzensimiech oraz zespół Polskiego Baletu Narodowego. Fot. Ryszard Kornecki

Romina Kolodziej i Damian Šimko - Słowacki Teatr Narodowy w Bratysławie. Fot. Ryszard Kornecki

Ami Fujikawa i Maksym Sklyar - Państwowy Teatr w Koszycach (Słowacja). Fot. Ryszard Kornecki

Igor Kolb - Teatr Maryjski w Sankt Petersburgu. Fot. Ryszard Kornecki

Julia Galambas i Yauheni Yatskievich - Balet Opery Krakowskiej. Fot. Ryszard Kornecki

Olesia Shaytanova i Kipras Chlebinskas - Litewski Narodowy Teatr Opery i _ Baletu w Wilnie. Fot. Ryszard Kornecki

Mizuki Kurosawa i Takafumi Tamagawa - Balet Opery Krakowskiej. Fot. Ryszard Kornecki

Alisa Petrenko i Igor Kolb - Teatr Maryjski w Sankt Petersburgu. Fot. Ryszard Kornecki

Czy oglądanie baletu wymaga kompetencji?[1]

Jeszcze zanim napiszę ten tekst wiem, że narażę się wielu osobom, ale niech tam – nie pierwszy to raz, a zapewne i nie ostatni. Od razu więc, wyręczając potencjalnych oponentów i oponentki ustalę: tak, jestem „starą konserwą" – wraz z kolejnymi latami może coraz mniej „konserwą", a coraz bardziej „starą", ale generalnie nie należę do wielkich admiratorów awangardy w sztuce, chociaż uczę się. Mój konserwatyzm jest jednak o wiele głębiej zakorzeniony, bo jak mi się wydaje, jestem tzw. „dobrze wychowana", ze wszelkimi tego potwornymi konsekwencjami. Na przykład jestem poograniczana różnymi „nie można" i „nie wypada". Generalnie słabo jestem przygotowana do dzisiejszych wspaniałych czasów, kiedy wolno wszystko, kiedy autorytety (a co to?) idą w kąt, a instytucje kultury narodowej, starając się udowodnić, że nie są wielbłądami, mizdrzą się do tzw. szerokiej publiczności albo i „niepubliczności".

Teraz, kiedy już wyrzuciłam z siebie to wszystko, napiszę wreszcie, co mnie na tyle poruszyło, że musiałam „wypisać się na blogu, choć od miesięcy nie znajduję czasu, aby coś tu skrobnąć". Było to spotkanie promocyjne książki *Rozmowy na nowy sezon cz. 2*, jakie odbyło się w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej[2]. Najmniej będzie o samej książce, której treścią są rozmowy Ewy Krasuckiej i Pawła Chynowskiego, ilustrowane memami Marty Frej. Sama jej forma jest dziwaczna i niepodobna do niczego, dzięki czemu każdy znajdzie w niej coś dla siebie. Generalnie to swoista gra z czytelnikiem, niby popularyzatorska i zachęcająca, ale najwięcej przyjemności z czytania *Rozmów...* może mieć wytrawny znawca opery i baletu, ba, repertuaru i historii Teatru Wielkiego-Opery Narodowej oraz Polskiego Baletu Narodowego w szczególności.

Rozmowa na spotkaniu promocyjnym toczyła się właśnie wokół owej przyjemności z odbierania dzieła operowego i baletowego na różnych poziomach, a została sprowokowana pytaniem prowadzącej: „Jakie kompetencje trzeba mieć i czy trzeba mieć, aby zrozumieć operę i balet, aby mieć przyjemność z przyjścia do opery?". Oczywiście na tak postawione pytanie wszyscy zgodnie odpowiedzieli, że nie trzeba mieć żadnych (bo to prawda), po czym zaczęli dodawać chyłkiem różne „ale" – bo to też prawda. I tak sobie myślę, że z jednej strony owszem, zdarza się, że ktoś po raz pierwszy

fot.Kwartalnik TANIEC

bez żadnego przygotowania wyciągnięty na *Toskę* czy *Traviatę*, albo *Jezioro łabędzie* zachwyci się, zakocha i „wsiąknie", ale, jak pokazuje przykład wycieczek szkolnych do teatrów muzycznych, nie jest to zjawisko częste… Więc jak to z tymi kompetencjami jest?

Celna była uwaga Pawła Chynowskiego, że potrzebna jest pewna wrażliwość. Myślę, że w oglądaniu sztuki w pewien sposób hermetycznej, bo posługującej się skodyfikowanym językiem (balet) i specyficzną konwencją (opera),wrażliwość i otwartość są kluczowe. Odwrotną zależność słusznie wskazał Krzysztof Pawłowski, mówiąc, że badania potwierdzają, iż społeczeństwa w sposób masowy korzystające z wysublimowanych i trudniejszych rodzajów rozrywek są bardziej otwarte, również na innych, czyli odmiennych ludzi, odmiennych nie tylko rasowo czy narodowościowo, ale także wyznających inne wartości, pasjonujących się czym innym, oryginalnych… Zatem może nie bójmy i nie wstydźmy się powiedzieć, że jednak z kompetencjami do korzystania z kultury wysokiej jest jak z pieniędzmi: szczęścia nie dają, ale szczęściu pomagają. Mieć nie trzeba, ale dobrze jest je posiadać. Pod koniec spotkania prof. Łętowska wskazała, że jednak fajnie jest być przygotowanym do obejrzenia opery czy baletu, bo dopiero jak poznała nazwy póz i kroków baletu klasycznego, dowiedziała się, co znaczą poszczególne skonwencjonalizowane gesty, jak każda z tych rzeczy powinna być wykonana – wtedy dopiero zrobiło się ciekawie, wtedy zaczęła się frajda. Ale oczywiście – dodała – można i bez tej wiedzy, oglądać i zachwycać się jakie to ładne: kolorowe obrazki, scenografia…

Za mały ze mnie żuczek, żebym śmiała w jakikolwiek sposób zarzucić prof. Łętowskiej cokolwiek, ale może nie trzeba się tak bać, że przestraszymy domniemanych nowych widzów opery czy baletu, stawiając im jakieś warunki wstępne, czy raczej podpowiadając coś? Ostatecznie przy innych rozrywkach, innych sztukach czy np. sporcie, ludzie nie mają takich zahamowań. Czy ktokolwiek mówi: „nie znam przepisów koszykówki, to nie będę oglądał tego meczu, nie znam się…"? Nie, siada, ogląda, jak czegoś nie rozumie, to pyta znawcę. Oczywiście wiedza na temat zasad koszykówki jest może nieco bardziej dostępna niż zasady techniki tańca klasycznego…

Skąd więc ta cała obawa? Sądzę, że bierze się to z dwóch powodów. Po pierwsze, w XIX wieku, kiedy zaczęto budować wspaniałe wielkie teatry operowe, po okresie demokratyzacji tej sztuki (gdy z teatrów dworskich opera i balet przeniosły się do gmachów publicznych), spektakle operowe i baletowe stały się snobistyczną rozrywką, gdzie trzeba było się pokazać, a bez paru kilogramów brylantów na szyi i karety

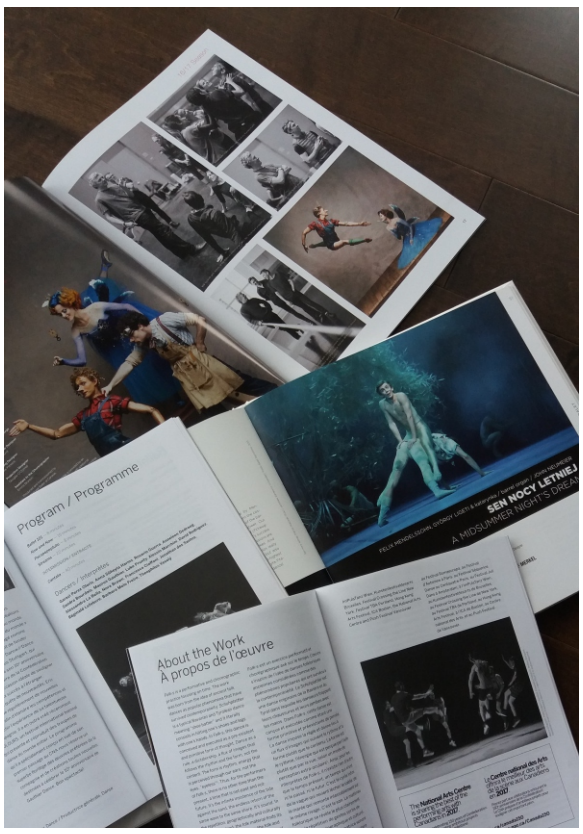
fot. Kwartalnik TANIEC

zaprzężonej w cztery konie się nie bywało. Taki wizerunek opery i baletu rozpowszechnił się wśród ludzi, którzy do opery nie chodzą, choć zawsze były galerie, „jaskółki", czy wcześniej „stojące" partery, gdzie niezamożny albo nawet bardzo ubogi widz, który po prostu kochał sztukę, mógł ją podziwiać, oklaskiwać swoje gwiazdy. Słusznie zauważono podczas spotkania, że również dziś wielu osobom tylko wydaje się, że opera i balet to taka niedostępna rozrywka, bo pewnie bilety są drogie i nie ma miejsc. Owszem – czasem miejsc nie ma, choć oblegane są tytuły najbardziej popularne, ale i wystawiane dość często, a bilety – owszem, są drogie, lecz w każdym teatrze na świecie, nawet najelegantszym, są miejsca tanie. Ich zdobycie wymaga specjalnych zabiegów: stania w kolejce, wiązania szaliczka na barierce, długiego oczekiwania, ale grunt, że ostatecznie wejdzie się na widownię za równowartość jednej filiżanki kawy w warszawskiej kawiarni. Sama, dokąd to było

fot. Kwartalnik TANIEC

możliwe, przesiedziałam 15 lat na schodkach parteru Teatru Wielkiego.

Po drugie: wiedza – ta najbardziej podstawowa – na temat opery, baletu, operetki czy innych bardziej elitarnych sztuk jest dziś o wiele mniej powszechna. Nie chcę tu wyjść na staruszkę, która z perspektywy długiego życia mówi „za moich czasów…", ale niewątpliwie coś się w tej kwestii zmieniło i to nie na korzyść. Stało się tak zresztą nie tylko w operze i balecie, ale ogólnie w kulturze. Można rzec, że ona się zdywersyfikowała. Niemal nie ma już czegoś takiego, jak kanon, który dawniej człowiek kulturalny i wykształcony, gdzieś musiał poznać. Teraz taki człowiek nic nie musi: zamiast nielicznych ostatnio lektur obowiązkowych przeczyta ich omówienia albo obejrzy filmy nakręcone na ich podstawie. W teatrze czy choćby Teatrze Telewizji klasyki nie obejrzy, bo klasyka jest nudna i nie jest grana, a jeśli jest, to w formie tak interesujących



fot. Kwartalnik TANIEC

poszukiwań artystycznych, że młody człowiek nie znający kontekstu i oryginału, nic nie zrozumie. Owszem, dzięki cyfrowym wynalazkom mamy nieograniczony, jak nigdy, dostęp do dóbr kultury. Zabawnie ujęła to prof. Łętowska, mówiąc, że wizyta w Operze Narodowej może być świetnym wstępem do wejścia na youtube'a, bo po spektaklu człowiek mniej zaznajomiony z operą czy baletem będzie chciał sobie wyszukać ten kawałek, który mu się spodobał, obejrzeć jeszcze raz, zaś bardziej wyrobiony – porównać niekończące się inne wykonania, od historycznych po najbardziej współczesne, z całego świata. Mamy nagrania, płyty, kanały tematyczne, transmisje… No właśnie, przy tym wszystkim kultura wysoka jest prawie nieobecna w telewizji (nie wszędzie w Europie tak jest i na Zachodzie, i na Wschodzie) . Przeciętny człowiek nie ma praktycznie żadnej szansy zetknąć się z czymś tak „ dziwacznym", jak opera czy balet . Nie wiem więc, czy to tylko moje złudzenie, czy jednak jakieś 20-25 lat temu

przeciętny Polak, choćby z „Rewelacji miesiąca" czy „Wielkiej gry" wiedział, co oznaczają pojęcia tenor, piruet, pas de deux, czy kim była Maja Plisiecka. Teraz jest to wiedza tajemna, choć w książkach do wiedzy o kulturze ją zapisano… Zresztą te 20-25 lat temu, jak ktoś nie wiedział, to się tej niewiedzy wstydził, poszedł do domu i sprawdził w encyklopedii. Teraz ma Internet i Wikipedię, ale nie sprawdzi, bo się nie wstydzi, przecież nie musi się znać na balecie. Ano nie musi, bo teraz nic się nie musi – wracam do tematu kanonu. Kanon owszem, rozszerza się, myślę, że do kanonu dawno należą Beatlesi, wiele zjawisk z muzyki rozrywkowej, kina, również rozrywkowego, nie tylko ambitnego – chociażby Gwiezdne wojny czy Władca pierścieni. Coś, czego nie wypada nie znać. I tu dochodzimy do sedna – nie wypada. To sformułowanie już nie istnieje, ostało się chyba tylko w dyplomacji. Za to pod dostatkiem mamy różnej poprawności (politycznej i innej) – cóż, *de gustibus non est disputandum*, w końcu można czegoś nie lubić. Przy okazji spotkania promocyjnego znów przekonałam się, w jakiej wieży z kości słoniowej żyję, jak siedzę w tym całym balecie po szyję i nie zdaję sobie sprawy, jaki jest świat dookoła. Gdy prof. Łętowska zaczęła rozmawiać z Ewą Krasucką o liczeniu *fouetté* w *Jeziorze łabędzim*, panie siedzące niedaleko mnie szepnęły: „ja nawet nie wiem o czym oni mówią", po czym ich towarzysz sprawdził szybko w komórce w Internecie, jak wygląda *fouetté* – no, ale przynajmniej sprawdził. Cała grupa była jednak w wieku słusznym, zatem nawykła do poszukiwania odpowiedzi. Od razu pomyślałam sobie, jak bardzo się cieszę z moich zajęć w jednym z warszawskich liceów z wiedzy o mediach i teatrze muzycznym. Przynajmniej ta trzydziestka młodych ludzi będzie wiedziała, co to *fouetté* i nie tylko to.

PS. Nikt na spotkaniu nie wspominał, że aby obejrzeć i zrozumieć spektakl można po wejściu do teatru kupić i przeczytać program lub samo streszczenie, albo wcześniej przeczytać takowe w Internecie, słowniku baletowym czy innym podobnym zbiorze. Dobrze, że wspomniano, że Polski Balet Narodowy przed większością spektakli organizuje spotkania wprowadzające dla widzów z udziałem członków zespołu, choreografów, dyrygentów i pedagogów. Są warte polecenia – to, rzetelnie przekazywana wiedza.

Katarzyna Gardzina-Kubała

1 Pierwotna wersja tekstu ukazała się na blogu autorki naczubkachpalcow.pl 20 września 2016 roku.

2 Spotkanie promocyjne miało miejsce w Teatrze Wielkim Operze Narodowej

Żyjąc w lęku, śniąc w spokoju

29 kwietnia 2017 roku w czasie obchodów Międzynarodowego Dnia Tańca w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie wystąpił jeden z najlepszych teatrów tańca na świecie, czyli Kibbutz Contemporary Dance Company (KCDC), prezentując po raz pierwszy i jedyny w Polsce spektakl *Horses in the sky*.

Horses in the Sky, fot. Kibbutz Contemporary Dance Company (c)

Horses in the Sky, fot. Kibbutz Contemporary Dance Company (c)

Jak podkreślają organizatorzy, wizyta kompanii tanecznej z Izraela w roku jubileuszowym 700-lecia miasta Lublina i prezentacja jednego z najnowszych jej spektakli, jest znakomitą okazją do podkreślenia znaczenia sztuki tańca w tym mieście oraz potencjału organizacyjnego koordynatorów całego przedsięwzięcia. Dzięki współpracy Lubelskiego Teatru Tańca i Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, widzowie otrzymali w Dniu Tańca wspaniały prezent jakim był niezapomniany wieczór z artystami Kibbutz Contemporary Dance Company.

W czarnej przestrzeni scenicznej ukazuje się kilkoro tancerzy, którzy z pierwszymi dźwiękami elektronicznej, pulsującej muzyki, będącej kolażem różnych utworów, rozpoczynają spektakl. Po chwili scenę zapełniają kolejni artyści, którzy energicznym tańcem opartym na *modern dance* eksplorują przestrzeń, która składa się tylko z monochromatycznego tła i wiszących u góry reflektorów dających jasne, biało-żółte światło. Wszyscy tancerze ubrani są w krótkie, białe spodenki i jasne, pastelowo-beżowe koszule. Tancerze zaczynają formować się w kilkuosobowe grupy, tworząc kolejne plany choreograficzne. Każda z grup wykonuje inne sekwencje taneczne; widoczny jest między nimi kontrast w zakresie amplitudy i dynamiki ruchu. Po kilkuminutowym, ekstatycznym tańcu wyciemniają się światła, które w trakcie całego spektaklu idealnie dookreślają nastrój poszczególnych fragmentów widowiska. W tle słychać spokojną, kojącą muzykę, na scenie zostaje kobieta i mężczyzna, którzy swoim tańcem tworzą na scenie nastrój spokoju i chwilowej intymności. Mocna, pełna niepokoju muzyka a wraz z nią grupa tancerzy przerywa poprzednią scenę. Tancerze zdają się poruszać jeszcze intensywniej, a ich ruchy stają się bardziej agresywne, nieokiełznane. Wchodzą między sobą w gwałtowne, żywiołowe interakcje. Odnosi się wrażenie, że ich taniec wyraża bunt i rodzący się między nimi konflikt. Widz dostrzega wprowadzone przez choreografa skontrastowane przez światła, muzykę i ruch kolejne sceny, które ukazują niesamowite bogactwo środków wyrazu, jakimi posługują się tancerze KCDC.

Sceny dynamiczne, niespokojne są przeplatane bardziej nastrojowymi, ukazującymi bliskość i intymność między tancerzami. W dalszej części spektaklu przełamane są one krótkimi epizodami, dosłownie trzęsących się, wibrujących ciał tancerzy, które powtórzone kilka razy wywołują żywą reakcję publiczności. W finale dostrzegamy leżących tyłem do publiczności tancerzy, wśród nich, w centralnej części sceny stoi kobieta, którą oświetla punktowe, białe światło.

Do melodii tytułowej piosenki *Horses in the sky* zespołu Thee Silver Mt. Zion tancerka zaczyna swój solowy, niespokojny i pełen napięcia taniec. Ten hipnotyczny fragment, który doskonale współgra z muzyką, zdaje się być istotnym monologiem o życiu, tożsamości i miejscu człowieka w otaczającym go świecie; zwiastuje nasz nieunikniony koniec. Scena powoli wyciemnia się, do końca wybrzmiewają też ostatnie dźwięki piosenki, w epilogu słychać już tylko odgłos kroków tancerki.

Horses in the sky jest spektaklem typowym dla gatunku teatru tańca, w którym nie znajdziemy

linearnie poprowadzonej narracji. Nie ma w nim też dosłowności, która w tym wypadku mogłaby ograniczyć wartość i uniwersalność opowieści o człowieku, jego snach i lękach. Twórca spektaklu przypomina, że wszystko ma swój koniec. Człowiek mierząc się ze swymi fobiami, czasami chce zapomnieć o codzienności. Pragnąc spokoju odrywa się od rzeczywistości i szuka lepszego siebie, tego, co go otacza, w marzeniach i snach... Dlatego Rami Be'er w swoim dziele pozostawia widzom wolność interpretacji, prawo do własnych przemyśleń i osobistej refleksji.

Ernest Szymański

Horses in the Sky

Choreografia, reżyseria i światło: Rami Be'er

Muzyka: Faultline, J. Carpenter's, A. Thersi, S. Endersen & C. Wallumrod & H. Sten, A. Desplat, Bjork, F. Buttons, Kreig und Frieden, Thee Silver Mt. Zion, O. Arnalds & A.S. Ott, Blonde Redhead, D. Labrosse & I. Mori & M. Tetreault, Elvis Presley, P. Jeck, Kid Koala, Primus, The Knife, Murcof, E. Karaindrou, Micachu & The Shapes & London Sinfonietta, O. Yoshihide

Montaż dźwięku: Rami Be'er, Alex Claude

Kostiumy: Ramie Be'er, Lilach Hatzbani

Reżyser prób: Nitza Gombo

Tancerze: Shani Cohen, David Ben Shimon, Martin Harriague, Ilya Nikurov, Su Jeong Kim, Hagar Schachal, Niv Elbaz, Rony Ben Simon, Anastasia Cheshun, Megan Doheny, Jin Hwan Seok, Léa Bessoudo, Shelly Lemel, Albert Galindo, May Assor, Nat Wilson, Jungwoon Jung

Czas trwania: 60 minut

Horses in the Sky, fot. Kibbutz Contemporary Dance Company (c)

Bez światła nie ma filmu, bez ruchu nie ma tańca

Zapis tańca był od zawsze niebanalnym wyzwaniem. Twórcy tego typu notacji zastanawiali się, jak najpełniej oddać wszystkie składowe wielowymiarowej tanecznej sztuki. Film okazał się być medium doskonałym dla zapisu ruchu, a ponadto stworzył nowe możliwości prezentacji tańca i ciała.

Deutsches Tanzarchiv Köln
Stadt Köln ■ SK Stiftung Kultur
GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ BUNKIER SZTUKI
POLSKO-NIEMIECKIE TOWARZYSTWO AKADEMICKIE
DEUTSCH - POLNISCHE AKADEMISCHE GESELLSCHAFT

Pojęcie wideo tańca może być bardzo różnie rozumiane. Najprościej ujmując, pod tym terminem odnajdziemy zapisy spektakli, czy fragmentów choreografii, stworzonych zarówno z chęci dokumentacji, jak i tworzenia samodzielnego dzieła sztuki. Taki zapis może odbywać się bezpośrednio podczas przedstawienia, ale zdarza się także, że choreografowie przygotowują specjalną, niesceniczną wersję spektaklu, który łatwiej poddaje się oku kamery[1], czy też w pełni wykorzystuje jej możliwości. Coraz częściej ten typ sztuki filmowej jest nobilitowany i popularyzowany przez istniejące festiwale, które mają za zadanie pokazać szerszej publiczności produkcje, posługujące się wspólnym językiem ciała i jego ruchu. Festiwale te są platformą wymiany doświadczeń osób korzystających z tego niekończącego się medium, a spotykane filmy nie są prostą dokumentacją, lecz raczej koncentrują się na intensywnej interakcji między tańcem a technikami filmowymi.[2] Atrakcyjne cięcia, zwolnienia i przyspieszenia ruchu, przenikanie się różnych obrazów, skupienie uwagi widza na detalu, którego nie miałby szansy dostrzec w innych okolicznościach, multiplikacja – to tylko niektóre ze środków potęgujących doznania widza, w magiczny sposób przybliżając go do tańczącego ciała.

Wychodząc na przeciw rosnącemu zainteresowaniu tym medium, Bunkier Sztuki w Krakowie przygotował wraz z Goethe-Institut Krakau, Archiwum Tańca w Kolonii oraz Polsko-Niemieckim Towarzystwem Akademickim przegląd wideo tańca pod hasłem „Dance into the light". To już XVII wydarzenie tego typu w ramach Dance Moments. Wybrane propozycje skupiły się szczególnie na relacji światła i ruchu. Znaczenie tych elementów jest w spektaklu dość oczywiste: stwarza nastrój, dynamizuje przedstawienie, organizuje czas i przestrzeń sceny. Światło jest nad wyraz plastyczne, a jego relacja z tancerzami i kamerą może być mniej lub bardziej abstrakcyjna. W prezentowanych krótkich filmach światło okazało się elementem metaforycznym,

The Thing with Feathers, materiał prasowy organizatora.

szczególną przenośnią prezentującą taniec. Propozycje nie przekraczające 13 minut znacznie się od siebie różniły. Feeria nastroju, zmienna dramaturgia, różne techniki tańca, czy wreszcie przeznaczenie filmów pokazały duży wachlarz możliwości traktowania tego składnika przedstawienia. Wszystkie filmy skupiały się na obrazie ciała w ruchu, w różnym stopniu określanego przez światło. Formę teledysku i zabawy podejmują filmy *Saturday night fever* (holenderski film promocyjny z 2013 roku) oraz *Dance into the light* Phila Collinsa. Ich cechą wspólną będzie, nazwijmy to, dyskotekowe użycie światła oraz szybki montaż, który dodatkowo dynamizuje obraz. Nie bez powodu propozycje te znalazły się na początku i na końcu spotkania z wideo tańca. Poetyckie, metafizyczne wręcz propozycje to *The Thing with Feathers oraz Restless.* Światło buduje w nich nastrój oraz sprawia, że obraz staje się mniej dosłowny i bardziej opalizujący. Pas de deux Normana McLarena, który w kreacji obrazu wykorzystuje multiplikacje tańczących świetlistych postaci, może być uznane za nieszczególnie nowatorskie, bo przecież multimedia są współcześnie nie tylko do projekcji, ale także np. do oświetlania całości sceny. Pamiętać należy jednak, że film ten powstał w 1968 roku, a wykorzystane środki były jak na owe czasy niezwykle nowoczesne. Swing time, Die roten Schuhe i Microsfera: Movies Black & White to propozycje wykorzystujące fragmenty filmów, w których taniec był elementem fabuły. Oczywista obecność w dwóch pierwszych propozycjach jest przełamana trzecią, która sprawia wrażenie nieco demonicznej z racji skojarzenia z tematem podjętym w filmie Metropolis oraz wykorzystanej muzyki. Najciekawsze wydają się trzy ostatnie propozycje. Egon to plastyczna, poetycka opowieść o równie dramatycznym, jak fascynującym końcu życia artysty: Egona Schiele. Ciało występuje tu w roli głównej, podobnie jak na obrazach malarza i jest ono nieco zniekształcone, jakby chore, a przedstawienie ociera się o turpizm. Danse Macabre umieściłabym na granicy sacrum i profanum. Bezpretensjonalnie dotyka spraw ostatecznych, zderzając je z fizycznością ciała i odzierając równocześnie z

Ostatni film Katharsis heroikomicznie wręcz zestawia antyczne pojęcie związane z dramatem z codzienną czystością. Uważny widz dostrzeże, że przez cały czas poruszamy się w migotliwej metaforyce i nie pozwoli sobie na płytkie i dosłowne rozumienie całości.

„Światło może oddać wszystkie odcienie jasności, wszelkie możliwości kolorystyczne i całą paletę barw, a także zmienność ruchu; może stwarzać mrok i cień, rozsiewać w przestrzeni harmonię drgań na podobieństwo muzyki. Dzięki niemu dysponujemy całą siłą ekspresji przestrzeni, którą możemy wykorzystać w służbie aktora" – tak na początku XX wieku pisał o świetle reformator teatru Adolf Appia. Filmowe propozycje Bunkra Sztuki[3] zdają się być doskonałym przykładem na różnorodność i nieograniczone możliwości tej sfery prezentacji.

Izabela Stańdo

1 Tego typu produkcje są charakterystyczne choćby dla Wima Vandekeybusa (Ultima Vez), Anny Teresy De Keersmaeker (Rosas), czy Lloyda Newsona (Dv8)

2 Wśród popularnych festiwali wystarczy wymienić Short Waves Festiwal, Dance on Camera Festiwal czy berliński POOL.

3 Dokładną listę tytułów prezentowanych podczas przeglądu można znaleźć na stronie http://bunkier.art.pl/?wydarzenia=dance-moments-dance-into-the-light

Taniec.Magazyn

Kalejdoskop 2017 – *odkrywanie granic możliwości…*

Kuratorki Kalejdoskopu, tworząc tegoroczny program festiwalu, powołały się na myśl brytyjskiego pisarza fantastycznonaukowego, autora słynnej *Odysei kosmicznej* – Arthura C. Clarke'a. Stwierdza on, iż „jedyny sposób, by odkryć granice możliwości, to przekroczyć je i sięgnąć po niemożliwe". Idąc tym tropem, zespół kuratorski zaproponował białostockiej publiczności zbiór kilkunastu prezentacji podejmujących problematykę bardzo różnie interpretowanych przez artystów form ograniczeń czy sposobów na przekraczanie dosłownych i symbolicznych granic.

Teatr Tańca i Ruchu ROZBARK Zagubieni w skórze

XIV edycja białostockiego Festiwalu Kalejdoskop odbyła się pod hasłem „Przekroczmy granice". Zespół kuratorski, od lat niezmieniający się tercet (Chitruszko, Garbacik, Królica), stawia na sprawdzone i efektywne strategie. Twórczynie Festiwalu uważają, że taniec powinien być **spotkaniem**, które należy w sposób szczególny celebrować, a każde takie **spotkanie**, staje się według nich okazją do podjęcia kolejnych ważnych tematów i rozmów, które ogniskują się wokół jednego przewodniego zagadnienia (w tym roku są to wszelkie sposoby interpretacji

Taneczne Lunche, Inna Bajka Resto Bar, fot. K. Machniewicz

A. Janicka, fot. Katarzyna Machniewicz

słowa granica, ograniczenie czy przekroczenie). Organizatorki próbują stworzyć „wiele okazji do takich spotkań", w czasie których dochodzi do zintegrowania się artystów z publicznością. Taniec jest sztuką żywą, którą się nie tylko ogląda i doświadcza, ale również rozmawia się o niej i poznaje ją poprzez bezpośredni kontakt z twórcami. Ten aspekt interakcji artystów z publicznością jest dla kuratorek niezwykle istotny – burzy, ich zdaniem, niepotrzebne bariery, zbliża, zachęca do wymiany poglądów , edukuje.

P. Grala, fot. Paweł Wyszomirski

Tegoroczna XIV edycja festiwalu Kalejdoskop odbyła się nieco później niż zazwyczaj, bo w terminie 11-14 maja 2017 roku. Przedłużony wiosenny weekend w Białymstoku był okazją do przyjrzenia się bardzo różnorodnym pod względem formy i estetyki spektaklom. Obok Aurory Lubos, Anity Wach i Anny Piotrowskiej, których prace można było zobaczyć podczas tegorocznej edycji Polskiej Platformy Tańca (1-4 kwietnia br.), na festiwalu pojawili się inni uznani artyści: Barbara Bujakowska, Leszek Bzdyl, Katarzyna Chmielewska czy Maciej Kuźmiński. Wśród gości białostockiej imprezy tanecznej znalazł się również łódzki choreograf Paweł Grala, związany ze środowiskiem improwizacji. Kuratorki dbają też o promowanie młodego pokolenia artystów tańca. Na festiwalowych scenach zaprezentowali się m.in. Katarzyna Ustowska i Piotr Stanek oraz związany wcześniej z Krakowskim Teatrem Tańca, a od tego sezonu z Polskim Teatrem Tańca, Dominik Więcek. Organizatorki regularnie

B. Bujakowska, Mechaniczne sny, fot. Andrzej Janikowski

zapraszają też do udziału w Kalejdoskopie gości z zagranicy, w tym roku była to reprezentacja artystów węgierskich na czele z Mártą Ladjánszki. W pokazywanych podczas Kalejdoskopu 2017 spektaklach choreografowie i tancerze rozważali kwestie dotyczące tego, w jaki sposób chęć albo też konieczność sięgania „po niemożliwe" determinują nasz sposób myślenia i odczuwania. Artyści zastanawiali się i nad tym, jak zmiany te wpływają na relacje z bliskimi, określają sposób funkcjonowania w grupie czy szerzej, nasz światopogląd, stosunek do rzeczywistości społeczno-politycznej. To typ przedstawień, w czasie których większość widzów angażuje się w prezentowaną formę, niejednokrotnie też musi weryfikować własne postawy, osądy, oczekiwania, a przede wszystkim ograniczenia. Gdzie stawiamy własne granice, kiedy i dlaczego, czy jesteśmy w stanie redukować przeszkody stojące na naszej drodze do samospełnienia i poczucia sensu? Czy da się żyć bez zahamowań i barier, i co to właściwie znaczy?

Festiwalowa publiczność w sposób szczególnie intensywny zareagowała na performans Aurory Lubos *WITAJCIE/WELCOME*, którego tytuł, w kontekście całej prezentacji, nabrał zdecydowanie gorzkiego wydźwięku. Jego tematem jest los setek tysięcy uchodźców i dramat ich życia, konieczność ucieczki przed wojną, głodem i śmiercią. Przekraczanie granic oznacza tu, nie tylko konieczność opuszczenia zniszczonej ojczyzny, ale też życie w tymczasowej, ograniczonej przestrzeni, w poczuciu zagrożenia, wynikającym z opresji i łamania praw człowieka. Lubos, która przez jakiś czas pracowała jako wolontariuszka w jednym z obozów dla uchodźców, zapamiętane, wstrząsające i traumatyczne wspomnienia przenosi na teatralną scenę. W swojej opowieści-relacji jest bezkompromisowa, chce poruszyć zbiorowe sumienie, zdecydowanie wskazuje też ofiary i katów. W pamięci widzów pozostają na długo sylwetki materiałowych manekinów-kukieł bez głów, które artystka podnosi z ziemi i sadza u ich stóp, wkłada je w ich ramiona. Performerka spotkała się już z zarzutami na temat epatowania dosłownością, grania na emocjach widzów i zastosowania w swojej pracy radykalnych środków ekspresji. Jednak zderzenie jej zewnętrznej kruchości i delikatnej urody z taką siłą przekazu odnosi zamierzony efekt. Sama Lubos tłumaczy tę chęć przekraczania granic poczucia bezpieczeństwa i komfortu widza potrzebą skłonienia go do refleksji i reakcji.

Równie bezkompromisowy sposób interpretowania granicy i wszelkich ograniczeń zaprezentowała w swojej choreografii Anna Piotrowska. Wraz z tancerzami z Bytomskiego Teatru Tańca i Ruchu ROZBARK, w spektaklu, a właściwie fizjologiczno-filozoficznej opowieści, jaką są *Zagubieni w skórze*, analizuje, poprzez ludzkie ciało, który stanowi nasze doczesne ID, sens istnienia. W tej widowiskowej i niezwykle intensywnej fizycznie prezentacji przekracza się granice ludzkiej autonomii i intymności wielokrotnie, a terytorium tej pozornej niezależności bardzo często stanowić ma zewnętrzna powłoka – epiderma. W czasie 70 minut spektaklu tancerze wprost „wychodzą ze skóry", by przekonać publiczność o tym, że własne pragnienia i potrzeby zawsze komunikujemy poprzez ciało, które jest powtarzając za Platonem „więzieniem dla duszy", ale też znakiem naszej fizycznej obecności czy mapą zawierającą ślady różnych przeżyć. W spektaklu to ciało jest doświadczane na wiele sposobów: jest szkolone, tresowane, poddawane opresji, wystawiane na sprzedaż, traktowane jak towar, obiekt seksualny, sztuka mięsa. Każda subtelność, zmysłowość, jeśli nawet się pojawia, i tak konsekwentnie przeradza się w atak czy (auto)agresję. Wielość bodźców i to ciągłe przekraczanie granic własnej i cudzej wytrzymałości wprowadza nas w stan dezorientacji i poczucia *nomen omen* zagubienia, niemożliwości dokonania jednoznacznej

diagnozy czego właściwie tak naprawdę potrzebujemy, jak uleczyć nasze sponiewierane ciała i zbłąkane dusze.

W *Matrycy[Prześwit 1/8]* Pawła Grali granica funkcjonuje jako fizyczna bariera, przeszkoda w tworzeniu intensywnych i bliskich relacji między ludźmi, określa też nasze ograniczone miejsce w czasoprzestrzeni, wyznacza rytm codzienności. Reżyser (więcej na temat tego spektaklu w oddzielnej recenzji w tym numerze TAŃCA) nie skupia się jednak tylko na badaniu zależności: człowiek a determinujący jego ruchy i zachowania obiekt. Niezwykle interesujące jest misternie budowane napięcie pomiędzy performerami a modułami scenicznej architektury, wręcz emocjonalny stosunek do niej. Jeszcze bardziej fascynujące okazuje się obserwowanie relacji, jaka rodzi się pomiędzy ludźmi przebywającymi w oddzieleniu.

100 toastów to wydarzenie z pogranicza asamblażu, performansu i zaaranżowanej uroczystości, którego autorka i wykonawczyni Anita Wach, we współpracy z Via Negativa, znosi konwencjonalną granicę pomiędzy publicznością a twórcą, angażując ją intensywnie w przebieg zdarzenia. Praca, która powstała na zamówienie z okazji setnej rocznicy urodzin Tadeusza Kantora siłą rzeczy nasuwa skojarzenia z jego koncepcją sztuki i artysty. Artysty, który dość powszechnie utożsamiany jest z rolą demiurga, wieszcza, „mistrza ceremonii”.… Każda z osób uczestnicząca w performansie Wach, przypominającym swoją formą dadaistyczny happening, otrzymuje kartkę, z której po chwili, wywołana do odpowiedzi, odczytuje toast. Płynna granica pomiędzy artystą umarłym i żywym pozwala domniemywać, iż Wach pragnie, choć przez chwilę „być jak Kantor”. Jest wino i pyszne ciasta, miła atmosfera, wiwaty wznoszone w nieskończoność, aż do ostatniego z widzów. Chyba wszyscy bawią się znakomicie. Nietrudno bowiem dostrzec, iż Wach podchodzi do własnej pracy i mitu artysty z dużym dystansem i odpowiednim ładunkiem sarkazmu i (auto)ironii. Dekonstruuje wyobrażenie na temat jego metafizycznych mocy, panując przy tym wszechwładnie nad grupą biesiadników.

Wśród choreografii podejmujących kwestie granic – tu w kontekście przekraczania ograniczeń własnej płci oraz znoszenia przypisanych jej społecznych i kulturowych ról – znalazła się również praca Macieja Kuźmińskiego *Dominique*, z kreacją Dominika Więcka. Dwóch artystów, choreograf i tancerz, zabierają głos w dyskusji na temat znaczenia feminizmu z odmiennej, bo męskiej perspektywy. Gdy z offu silnie wybrzmiewa głos znanych kobiet walczących o wciąż nieoczywiste w wielu aspektach życia równouprawnienie (są to m.in. Hillary Clinton, Oprah Winfrey czy Patricia Arguette), w męskim ciele młodego tancerza przenikają się różnorodne reprezentacje kobiecości. Siłą tego spektaklu jest zarówno świetnie skonstruowana forma i zaskakujący zmiennością przebieg dramaturgiczny, jak również mistrzowskie wykonanie monodramu. Więcek należy do tego typu artystów, których chce się oglądać, choćby tylko mieli trwać w bezruchu. Młody tancerz emanuje intensywną energią, dzięki której skutecznie uwodzi publiczność. Udowadnia również, że jest doskonale wyszkolony technicznie i świetnie potrafi wchodzić w interakcje z widzami.

W ramach tegorocznego Kalejdoskopu odbyły się również warsztaty taneczne poprowadzone przez Kuźmińskiego i Więcka oraz polsko-węgierski projekt z udziałem młodego pokolenia tancerzy i choreografów (Agnieszka Janicka, Karolina Kardasz, Eszter Mórocz, Omar Karabulut). Projekt przebiegał pod opieką dwóch artystek Márty Ladjánszki oraz Barbary Bujakowskiej a podejmował kwestie artystycznego ryzyka przełamywania własnych ograniczeń, definiowania siebie jako twórcy i poszukiwania nowych inspiracji poza granicami własnych przyzwyczajeń i nawyków. Ladjánszki i Bujakowska również pokazały w Białymstoku własne prace. Pierwsza, pochodzącą z Węgier choreografka, wspólnie ze współpracującym od 17 lat muzykiem jazzowym Zsoltem Vargą zaprezentowała *Duett*, który stanowi przecięcie dwóch nieograniczających się, a opartych na doświadczaniu, kontakcie i związku dwóch dziedzin sztuki: muzyki i tańca. Bujakowska, inspirując się cytatem z Georgesa Pereca „Posuwasz się naprzód mechanicznym krokiem, bez końca, aby zapomnieć, że idziesz”, prezentuje w *Mechanicznych snach* przesiąknięty egzystencjalnym lękiem obraz zdepersonalizowanego człowieka, który całkowicie zatraca swoją tożsamość w kontakcie z nieożywionym światem maszyn. Spektakl zrealizowany w ramach projektu krakowskiej Cricoteki - „Maszyna choreograficzna/Schlemmer. Analogie” (2015), można określić jako próbę badania i poszukiwania granic pomiędzy tym, co jeszcze ludzkie i niezdehumanizowane a tym, co nieożywione, zautomatyzowane i podlegające cyber-władzy.

Spektakl *INTRO* Teatru Dada von Bzdülöw, zaprezentowany na zakończenie tegorocznego Kalejdoskopu, również dotyczy kwestii związanych z przekraczaniem granic czy odrzucaniem ograniczeń. Oscylujące wokół tematu tożsamości narodowej, imigracji i tolerancji widowisko, sprowokowało założycieli teatru do tymczasowej zmiany nazwy na Narodowy Teatr Dada von Bzdülöw. Tym samym Bzdyl i Chmielewska, pozostając wierni twórczym manifestom, deklarują, iż nadal inspiruje ich „niegasnący duch ruchu Dada”. Prezentowany nieprzerwanie od premiery w 2015 roku spektakl, cały czas przyciąga publiczność i nie wygląda na to, by miał cokolwiek stracić na swej aktualności. To radykalna, pełna inteligentnego humoru, ironii i prowokacji wypowiedź na temat polskiej rzeczywistości. Posługując się zwielokrotnioną figurą imigranta, artyści

nie boją się wielokrotnie przekraczać ani granic absurdu, ani granic tzw. przyzwoitości, a przy tym poruszają się w sposób dziki i nieokiełznany, z zawziętością charakterystyczną dla pewnych subkultur, do genialnych nekro polo dźwięków i „śmiertelnych" pieśni zespołu Nagrobki. Świetnym posunięciem było również zaangażowanie do spektaklu dwóch fantastycznych tancerzy i osobowości scenicznych, jakimi są Katarzyna Ustowska i Piotr Stanek. To skontrastowanie młodego i starszego pokolenia artystów skutkuje stworzeniem zupełnie nowej jakości Teatru Dada von Bzdülöw. Teatru, który ciągle chce widza zaskakiwać i przesuwać granice dotyczące tego, co w nim pokazać można, a czego nie wypada.

Kalejdoskop 2017 to w zgodzie z założeniem jego twórczyń projekt bardzo różnorodny, nakłaniający do przekraczania granic i stwarzający wiele okazji do spotkań, w czasie których rodzą się nowe idee, inspiracje i strategie, nie tylko artystycznego działania. Granice wyznaczane są zawsze w jakimś celu, po coś i dla kogoś. Czasami są naturalne i konieczne, często jednak bywają restrykcyjne i demotywujące, zamykają nas na drodze do poznania siebie i innych. Wystarczy nieustannie szukać w sobie motywacji i odwagi, by chcieć pokonać granice własnych możliwości. Spektakle, jak te zaprezentowane w Białymstoku, są idealnym bodźcem do tego, by zdecydować się na ich przekraczanie i sięganie po to, co pozornie wydaje się być niemożliwe.

Anna Banach

Eszter Morocz, fot. Peter Timaffy

Gala na otwarcie festiwalu Ciało/Umysł

Francuski choreograf Jérôme Bel już po raz piąty zaprezentował swoją twórczość podczas warszawskiego festiwalu. Do projektu, który został pokazany przez Edytę Kozak, kuratorkę imprezy, zaangażowanych zostało 20 mieszkańców Warszawy – zarówno profesjonaliści, jak i amatorzy.

Od powstania w 2015 roku *Gala* została zagrana w wielu miejscach na świecie, ciesząc się uznaniem zarówno widzów, jak i krytyków. Co sprawia, że przedstawienie Jérôme Bela jest tak entuzjastycznie odbierane? Zasada jest prosta: do uczestnictwa w projekcie zostaje wybranych 20 osób spośród lokalnych mieszkańców, którzy razem tworzą pewien obraz społeczności. W przypadku warszawskiej produkcji grupa ta dobrana została niezwykle ciekawie.

Na scenie Teatru Nowego w Warszawie pojawili się zarówno zawodowi tancerze (klasyczni i współcześni) oraz aktorzy, jak i amatorzy. Dzieci, młodzież, dorośli, starsza pani. Każdy z nich posiada różnorodną motorykę, inny sposób poruszania się. Założeniem Bela jest, by za każdym razem w projekcie pojawiły się różne grupy wiekowe, a także osoby odmienne rasowo oraz niepełnosprawne. W ten sposób choreograf chce pokazać, że współczesne społeczeństwa nie są jednolite, ich część stanowią nie tylko ludzie młodzi i zdrowi – niczym z okładki kolorowego magazynu. Dla każdego jest tu miejsce – zdaje się poprzez swój spektakl mówić Bel, podkreślając przy tym, że każdy człowiek jest piękny i wartościowy. Strategią francuskiego artysty jest konsekwentne zacieranie granic pomiędzy twórcą a widzem, pomiędzy sztuką a codziennością. To dlatego daje uczestnikom projektu dużą dowolność w konstruowaniu poszczególnych scen. Bardzo interesujący jest jednak sam proces pracy nad ostatecznym efektem: w przypadku warszawskiego pokazu zaproszone do niego osoby spotkały się cztery dni przed prezentacją. W tak krótkim czasie udało im się stworzyć spójną całość, wypełnioną niezmierzonymi pokładami energii. Już samo ich podejście do pracy zasługuje więc na uznanie.

Sama konstrukcja „Gali" odznacza się natomiast dużą prostotą. Spektakl zdecydowanie możemy podzielić na dwie części: w pierwszej obserwujemy solowe występy, w drugiej przed nami pojawia się już cała grupa. Intrygujący jest jednak sam początek, kiedy widzowie nie wiedzą jeszcze, kogo zobaczą na scenie. Pierwsza sekwencja, opatrzona hasłem „balet", zaspokaja tę ciekawość i ukazuje różne pozycje, przypominające (lub nie) taniec klasyczny. Kiedy wszyscy już się zaprezentują, następuje zmiana motywu – i tak w ciągu jednego wieczoru oprócz baletu pojawiają się też „walc", „improwizacja", „Michael Jackson", „solo". To ostatnie jest pewnego rodzaju granicą – w każdej poprzedniej scenie performerzy prezentują się bowiem oddzielnie, gdy jeden opuszcza scenę, wchodzi na nią

kolejny. W pewnym momencie strategia ta zaczyna być nużąca, a następne minuty spektaklu zbyt przewidywalne. Oglądając ciąg ruchów, wiemy, że 20 osób musi wykonać ten sam zestaw (zdarza się, że wykonują go w parach lub całą grupą – jak w przypadku improwizacji), musimy doczekać do jego zakończenia, by poznać następną ideę twórcy. Mimo szacunku do uczestników, ich działania stają się dla odbiorcy męczące i przydługie. Dopiero kiedy rozpoczyna się druga część spektaklu, czuć pewnego rodzaju zwrot akcji oraz inne rozłożenie napięcia. Bardzo interesująco wyglądają bowiem momenty, kiedy jedna osoba z grupy przewodzi, a reszta stara się naśladować jej działania. Widzimy wtedy różnorodne układy ruchowe: oparte na tańcu klasycznym, orientalnym czy gimnastycznym porządku, ale też hard rockowy trans, dziecięcą lekkość w prowadzeniu własnego ciała, poruszanie się osoby na wózku inwalidzkim. Niezależnie od tego, jakie zadanie zostaje postawione przed uczestnikami przedsięwzięcia, angażują się oni w pełni w powtarzanie ruchów przewodnika, aż w końcu odtańczony zostaje ostatni choreograficzny układ.

Tworząc koncepcję *Gali*, Jérôme Bel celowo przyjął strategię oddziałującą na emocje widzów. Oglądanie podobnych nam osób (nie profesjonalistów) sprawia, że bardziej czujemy ich bliskość, identyfikujemy się z nimi, współodczuwamy. Wydaje się, że francuski artysta z premedytacją zastosował taką koncepcję, by wywołać w odbiorcy poruszenie emocjonalne, dominujące nad odbiorem intelektualnym dzieła. Udowodnił zarazem, że każdy potrafi wykrzesać z siebie pokłady energii, niezbędne do tego, by zatańczyć. Nie trzeba mieć ku temu specjalnych zdolności – zdaje się mówić poprzez swą pracę Bel (potwierdzając przy tym hasło pokolenia post-modern dance „tańczyć każdy może").[1] Ciało każdego człowieka jest w stanie poruszać się, choć każdy czyni to indywidualnie. Czy jednak tylko tyle wystarczy, by stworzyć świetny spektakl?

Jérôme Bel otworzył tegoroczną edycję festiwalu Ciało/Umysł, której hasłem przewodnim jest czas. Patrząc na produkcję francuskiego choreografa można dojść do wniosku, że przemijanie jest nieuniknione. Spotkanie przedstawicieli kilku pokoleń na jednej scenie udowadniają jednak, że płynący niezależnie od nas czas można w pewien sposób oszukać – cała grupa występująca w *Gali* odznacza się bowiem siłą i energią, niezależnie od wieku. Po tak spektakularnym wstępie ciekawość kolejnych prezentacji wzrosła, musimy jednak na nie poczekać do przełomu września i października. „Artyści będą przyglądać się temu, czym jest rytm i zapętlenia czasu, pogoń za czasem czy próby ucieczki od tyranii zegara" – zapowiedziała w tekście kuratorskim Edyta Kozak. Kto więc podejmie się tego rodzaju próby? Podczas kolejnych festiwalowych prezentacji zobaczymy m.in. nowy spektakl Ramony Nagabczyńskiej stawiający pytanie o wizję przyszłości, rekonstrukcje solowych prac Lucindy Childs w wykonaniu Ruth Childs, grupę tancerzy w wieku 40+ o nazwie DANCE ON ENSEMBLE, która do stworzenia przedstawienia badającego opozycje (np. przeszłość – teraźniejszość) zaprosiła libańskiego reżysera Rabiha Mroué, znanego polskiej publiczności przede wszystkim z prezentacji „Trylogii" na Malta Festival 2015. Co ciekawe, w tym roku Fundacja Ciało/Umysł podjęła także współprace z Goethe Institut, czego efektem stanie się konferencja „TODAY TOMORROW" (6–7 października) oraz prezentacja esejów filmowych z wprowadzeniem Thomasa Thorauscha, dyrektora Niemieckiego Archiwum Tańca w Kolonii. Jesienią w Warszawie uwagę widzów zajmować więc będzie czas, w jego najróżniejszych odsłonach i interpretacjach.

Marta Seredyńska

1 Zob. Sally Banes, „Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern", tłum. Artur Grabowski, Jadwiga Grabowska, Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2013, s. 2-20.

kwartalnik
TANIEC
www.irk.org.pl/taniec/
napisz do nas
redakcja.taniec@gmail.com

Galeria ze spektaklu *Spartakus* fot. Katarzyna Zalewska Teatr Wielki w Łodzi

scena zbiorowa w środku Gintautas Potockas

scena zbiorowa

scena zbiorowa na pierwszym planie: Gintautas Potockas, Dominik Senator

Ekaterina Kitaeva-Muśko, Gintautas Potockas

***SPARTAKUS* premiera Teatru Wielkiego w Łodzi na finał XXIV Łódzkich Spotkań Baletowych, 17 czerwca 2017. Balet w trzech aktach.**
choreografia: Kirill Simonov, kierownictwo muzyczne: Wojciech Rodek, kompozytor: Aram Chaczaturian, autor libretta: Nikołaj Wołkow, w swobodnym opracowaniu historii

scena zbiorowa

Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas

Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas

Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas

Ekaterina Kitaeva-Muśko, Dominik Senator

scena zbiorowa

scena zbiorowa

Ekaterina Kitaeva-Muśko, Wiktor Krakowiak-Chu

Dominik Senator, Koki Tachibana

scena zbiorowa

scena zbiorowa

Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas

Ekaterina Kitaeva-Muśko

Spotkanie z Nederlands Dans Theater. Kiedy czas się zatrzymuje…

Nederlands Dans Theater (NDT) z siedzibą w Hadze to obecnie jedna z najbardziej znanych kompani tańca, ciesząca się sławą i uznaniem na całym świecie. To zespół, z którym współpracują najwybitniejsi choreografowie, który występuje na największych scenach świata, którego wyśmienici tancerze nieustannie zaskakują kunsztem swojej techniki. Nie bez powodu uczniowie szkół baletowych czy adepci tańca marzą, by choć przez chwilę stać się częścią tego niezwykłego teatru tańca. Kolejne projekty i działania NDT nieprzerwanie zaskakują, zachwycają, zapierają dech w piersiach, pozostawiając wielu widzów i krytyków bezradnych wobec próby zwerbalizowania tego, co ujrzeli…

NDT to zespół, który narodził się z silnej potrzeby poszukiwania nowych wyzwań i rozwiązań twórczych jego założycieli. By nie rzec, z potrzeby buntu… W 1959 roku Benjamin Harkarvy, Aart Verstegen i Carel Birnie wraz z osiemnaściorgiem tancerzy prestiżowego Het Nationaal Ballet, postanowili ustalić i wyznaczyć nowe trendy w tańcu współczesnym, otwierając tym samym kolejny rozdział w jego historii. Jak niegdyś, u początków XX wieku, najbardziej utalentowani młodzi tancerze i choreografowie Teatru Maryjskiego czy Teatru Bolszoj, zmęczeni tradycyjnym repertuarem, niezmiennym kanonem baletów, schematami panującymi w tańcu klasycznym – odnaleźli możliwość rozwoju w Baletach Rosyjskich[1] założonych przez Sergiusza Diagilewa. Tak, pół wieku później, najbardziej uzdolnieni artyści Holenderskiego Baletu Narodowego – pełni zapału, kierowani potrzebą eksperymentowania oraz poszukiwania nowych środków wyrazu – odnaleźli twórcze spełnienie w Nederlands Dans Theater.

To właśnie dla NDT pracują i tworzą najwybitniejsi współcześni choreografowie, tacy jak Johan Inger, Crystal Pite, Lukáš Timulak, Cayetano Soto, Marco Goecke, Medhi Walerski, Ohad Naharin, Tero Saarinen, Wayne McGregor, William Forsythe. Niektórzy z nich byli zapraszani do zespołu jako rezydenci lub stali choreografowie, inni pełnili dodatkowo funkcję dyrektora artystycznego, jak Glen Tetley, Hans Van Manen,[2] Jiri Kylián, a obecnie Paul Lighfoot.[3]

Przez ponad 50 lat prężnego działania artyści NDT zdążyli wypracować swój własny język tańca i niepowtarzalny wizerunek. Niezwykle dynamiczny rozwój kompanii pozwolił na utworzenie po kilkunastu latach od jej powstania, w 1978 roku, drugiego zespołu – NDT2. Gości on w swoich progach szesnastu utalentowanych, młodych tancerzy w wieku od 17 do 22 lat. Najbardziej uzdolnieni spośród nich mają szansę dołączyć później do głównego zespołu (NDT1), składającego się z trzydziestu zawodowych i doświadczonych tancerzy. Warto też wspomnieć, iż w latach 1991-2006 funkcjonowała również trzecia wyjątkowa grupa związana z haskim zespołem (NDT3), gromadząca najbardziej doświadczonych tancerzy powyżej czterdziestego roku życia. Został on założony przez Jiří'ego Kyliána z myślą o jego żonie i muzie Sabine Kupfeberg – cudownej tancerce, o niezwykłych umiejętnościach aktorskich. Widzowie nie wyobrażali sobie po prostu jej pożegnania ze sceną. Niestety w 2006 roku podjęto decyzję o zawieszeniu działalności NDT3 z powodu braku stałych funduszy i dotacji, które pozwalałyby na utrzymanie zespołu.

24 i 25 czerwca 2016 roku, po jedenastu latach nieobecności tego wspaniałego zespołu w Polsce, mieliśmy okazję zobaczyć NDT w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie. Najmłodsi przedstawiciele zespołu – NDT2, otwierali wówczas 20. edycję Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca. W ramach tego wydarzenia, mogliśmy podziwiać pięć krótkich etiud tanecznych. Pierwsze dwie: *Schubert* i *Some other time* to choreografie przygotowane przez Sol León i Paula Lightfoota z okazji 25-lecia ich współpracy. Wyróżniała je wirtuozeria i niezwykła płynność ruchu, niebanalne partnerowania, minimalistyczna, ale też monumentalna scenografia w postaci czarnych, ruchomych ścian, które wirowały wśród ubranych na czarno tancerzy wykonujących to popisy solowe, to kunsztowne duety (*Some other thime*). Pozostałe trzy choreografie, zaprezentowane w trakcie wieczoru, nie odbiegały kunsztem od dwóch pierwszych. W etiudzie *Mutal comfort*, której kanwę stanowią dwa duety, uwagę widza przykuwa niezwykle emocjonalna relacja między tancerzami – subtelna, delikatna, swobodna, wywołująca poczucie komfortu i bezpieczeństwa, które partnerzy dają sobie wzajemnie.

Impulsywność, rytmiczność, energiczność, przepływ ruchu uwidaczniający pracę każdej części ciała (głowy, dłoni, korpusu, stóp), wyrazisty i perfekcyjnie wykonany, nawet najdrobniejszy ruch palcami dłoni czy oczu – wszystkie te elementy stanowią o perfekcji dzieła choreografa. Edward Clug, zdecydowanie skupiając się na wirtuozerii

ruchu, w rytm niezwykle trudnej interpretacyjnie – rytmicznej, energicznej, wykonywanej na żywo muzyki Milko Lazara, ukazuje piękno ciała tancerza oraz partnerskiej relacji.

Choreografia Hansa van Manena zatytułowana przewrotnie *Solo* (wykonywana jest bowiem nie przez jednego, a trzech tancerzy) nie mogła nie zachwycić widzów. Kunszt techniki i precyzja tanecznych sekwencji sięgnęły tutaj granic niemożliwych do wyobrażenia, a jednak zrealizowanych przez tancerzy! Każdy z trójki występujących artystów, w niezwykle szybkim tempie urzeczywistniał poszczególne, coraz bardziej wymagające technicznie wariacje, by uwieńczyć etiudę wspólnym spotkaniem. Jest to bardzo wymowna scena – w pędzie, nerwowo i desperacko poszukujący sensu życia, świata i własnego istnienia mężczyźni w końcu spotykają się razem, odnajdując w sobie wspólną tożsamość. Niczym prześcigające się i rywalizujące ze sobą *alter ego*. Choć była to zdecydowanie najstarsza choreografia wieczoru (pochodzi z 1997 roku), jej fenomenalne wykonanie, wymagające od tancerzy wybitnej techniki tańca i kondycji fizycznej, wprawiło publiczność w nie lada zachwyt.

Ostatnią część wieczoru wypełniła choreografia Alexandra Ekmana zatytułowana *Cacti*. Spektakl wyprodukowany przez Lucent Dans Theatre na specjalną prośbę królowej Holandii miał premierę w 2010 roku. Błyskotliwa, nieco groteskowa, humorystyczna i zaskakująca choreografia młodego artysty, szybko została okrzyknięta jednym z jego najlepszych dzieł. Szesnastu tancerzy, w towarzystwie czterech muzyków na scenie, otoczonych wymowną grą świateł i rekwizytów, wywołało niemałe zamieszanie w emocjach i myślach widzów. Twórca dzieła w dość subtelny, ale wymowny sposób, przedstawia w *Cacti* karykaturę tańca oraz tancerza współczesnego. Czyni to poprzez niemal każdy komponent choreografii. Podczas spektaklu artyści komicznie biegają w miejscu, upadają, a wszystkie ruchy wykonują mechanicznie i impulsywnie. Ekman ukazuje w ten sposób parodię, a może nawet tragedię, tancerza będącego jedynie posłuszną marionetką w rękach choreografa. Poprzez specyficzne użycie światła raz przedstawia wykonawców uwięzionych w ograniczanej formą kwadratu przestrzeni, w innym fragmencie zmusza ich do podążania drogą nie mającą wyraźnie zaznaczonego początku i końca. Dodatkowo w spektaklu pojawiają się zadziwiające rekwizyty (kaktusy) – każdemu tancerzowi przypisany jest jego własny. To chyba jeden z najbardziej absurdalnych zabiegów choreograficznych, którego interpretacja może zwieść na manowce, bo czyż sam choreograf albo też tancerze wiedzą po co i dlaczego akurat kaktus?

Nie można pozostać obojętnym wobec twórczości i działalności NDT. Tancerze i spektakle, które wykonują – raz ujrzane, pozostają w pamięci na długo. Co zatem stanowi o fenomenie zespołu?

Some other time, fot. Rahi Rezvani (c)

Największą uwagę przykuwa zapewne niesamowita i wręcz niespotykana technika tańca oraz perfekcja i precyzja ruchu. Pięknie oddał to w słowach „The Herald": „Za każdym razem, kiedy NDT2 pojawia się na scenie, zwyczajowe komplementy bledną i ustępują miejsca niewymownemu podziwowi, z jakim patrzy się na szesnastu tancerzy, którzy mogą zrobić wszystko, czego oczekują od niego najlepsi choreografowie".[4] Myślę, że nie ma osoby, która, znając twórczość NDT, zaprzeczyłaby tej zwerbalizowanej ekspresji. „Wschodzące gwiazdy" współczesnej choreografii marzą, by współpracować z tancerzami NDT, oni z kolei, by tańczyć dla wybitnych choreografów. Gdy dochodzi już do współpracy pomiędzy najlepszymi obie strony mogą żądać od siebie wzajemnie niemożliwego, puszczać twórcze wodze fantazji, by ostatecznie, nierealne stało się prawdziwym. I choć taki spektakl zostaje ukazany widzowi – realne dzieło opracowane do perfekcji – nie można ukryć zdumienia, pozostać niewzruszonym i nie zapytać, jednocześnie niedowierzając… „Jak to możliwe? Ujrzeć czyste piękno, czystą perfekcję i nie oczekiwać niczego więcej? Bo czegóż można chcieć więcej w obliczu spotkania z czymś, co nieprawdopodobne, a jednak staje się częścią naszej rzeczywistości.

Marta Mück

1 Balety Rosyjskie, działające w latach 1909-1929 (głównie w Paryżu), to jeden z najbardziej zasłużonych zespołów dla rozwoju tańca. Ich założyciel Sergiusz Diagilew, na przestrzeni dwudziestu lat, zgromadził wokół siebie wybitne osobowości z różnych środowisk artystycznych, by wymienić niektóre z nich: Michaił Fokin, Wacław i Bronisława Niżyńscy, Léonide Massine, George Balanchine, Sergiusz Lifar, Igor Strawiński, Sergiusz Prokofiew, Eric Satie, Léon Bakst, Pablo Picasso, Jean Cocteau i inni. Ich twórczość zreformowała, zrewolucjonizowała i zdecydowanie wpłynęła na bieg historii baletu, teatru i sztuki w ogóle.

2 Wybitny choreograf, współpracujący również z HET National Ballet. Był dyrektorem i choreografem NDT od początków istnienia zespołu. Dzięki niemu i jego awangardowym, bardzo stylowym choreografiom, kompania NDT została dostrzeżona na międzynarodowej mapie tańca.

3 Sol León, pełniąca funkcję doradcy artystycznego i Paul Lighfoot, dyrektor artystyczny, to niezastąpiony duet twórczy, który od 2002 roku nieprzerwanie razem pracuje, tworząc choreografie dla NDT.

4 https://www.ndt.nl/en/discover/ndt-2.html

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Poznaj Dancing fairPlayce Poznań

Co roku w sierpniu Poznań staje się stolicą tańca współczesnego za sprawą międzynarodowych warsztatów. Tegoroczna edycja zmieniła nieco oblicze wielkiego tanecznego święta. Inna przestrzeń, lista technik, kilka nowych propozycji. Pierwszego dnia pomyślałam: jest inaczej, czuję się niepewnie, to chyba nie to samo. Szybko jednak wszystkie negatywne uczucia zniknęły, a energia ludzi i miejsca dodała skrzydeł.

Dancing fairPlayce Poznań to kontynuacja warsztatów stworzonych przez Ewę Wycichowską w Polskim Teatrze Tańca. W tym roku po raz pierwszy wszystkie zajęcia odbywały się w obiekcie sportowo-rekreacyjnym Fair Playce, pięknym miejscu położonym w północnej dzielnicy Poznania – Naramowice. Wszystkich, którzy zapisali się na warsztaty paliła ciekawość, jak to będzie w nowej przestrzeni i nieco zmienionej formule warsztatów. Niepewność czy nieufność szybko opuściła warsztatowiczów. W bliskości przyrody znaleźli oni bowiem kompleks profesjonalnie przygotowany do zajęć sportowych i tanecznych. Nie trzeba było długo czekać, aby przekonać się, że zgromadzenie wszystkich propozycji właśnie tutaj jest niezwykle atrakcyjne: pięć sal i cudowna przestrzeń parkowa do zajęć w plenerze i wypoczynku. Zajęcia poprowadzili pedagodzy znani z poprzednich edycji. Jedno miejsce sprzyjało wymianie doświadczeń, inspiracji i kumulowało pozytywną taneczną energię. Tegoroczny DfP różnił się nieco od poprzednich edycji. Pierwszą nowością były rozbudowane działania prozdrowotne. Spotkania „piramidalne" to cykl, który dotyczył piramidy żywieniowej. Tłumnie zgromadzonym specjaliści wyjaśniali, na czym polega zdrowe żywienie, a w szczególności, jak ono powinno wyglądać w kontekście wzmożonego wysiłku fizycznego. Projekt Body umożliwił pracę nad tym, co dla tancerza nieodzowne: siłą, elastycznością i koordynacją. Nową propozycją były także „Taneczne wieczory za torami". Każdemu wieczorowi towarzyszyła inna muzyka. W tych propozycjach udział mógł każdy bez względu na to, czy był uczestnikiem warsztatów, bez względu na wiek i płeć. Cudowna taneczna energia budowała atmosferę przez cały tydzień. Contemporary Dance, Bachata, Lyrical Hip-Hop, Jazz, GaGa, Dancehall, tango argentyńskie to tylko niektóre propozycje, spośród których można było wybierać. Tegoroczny projekt przewidział także zajęcia dla osób starszych i dzieci. Dopełnieniem okazały się wieczorne pokazy mistrzów – pedagogów. Jak zwykle wzbudziły one niesłychany entuzjazm i umocniły motywację

do wytężonej pracy podczas zajęć. Ukoronowaniem tygodnia tanecznych zmagań był pokaz uczestników warsztatów, który odbył się na dziedzińcu Urzędu Miasta 26 sierpnia.

- Nie chciałam być Małym Księciem, który najpierw oswoił liska, a potem go porzucił – powiedziała Ewa Wycichowska motywując decyzję o kontynuacji warsztatów. Mogę z czystym sumieniem powiedzieć, że lisek czuje się absolutnie „zaopiekowany", a każdy kto uczestniczył w Dancing fairPlayce Poznań przyzna, że taneczna energia, z którą się tu zetknął naładowała pozytywnie na cały rok działania i oczekiwania na kolejną edycję warsztatów.

Izabela Stańdo

Taniec

wychodził w latach 1974 - 1993 początkowo jako rocznik a następnie kwartalnik. Wydawany przez Polski Teatr Tańca – Balet Poznański a od roku 1992 przez Teatr Wielki – Operę Narodową. W 2008 roku ukazał się jeden numer na płycie CD nakładem prywatnym. W roku 2014 grupa młodych krytyków i teoretyków tańca zebrała się by wskrzesić ideę pisma.

Nr 1-2/2015 (19-20) to pierwszy numer reaktywowanego periodyku. Współpracujemy przy różnych wydarzeniach z liczącymi się w kraju instytucjami i festiwalami m.in. z Teatr Wielki w Łodzi, Festiwal Kalejdoskop w Białymstoku.

Matryca
[Prześwit 1/8]

Pawła Grali – starannie wyrzeźbione emocje

W *Matrycy* dwoje performerów porusza się w przestrzeni ograniczanej przez prostopadłościany, przywołujące skojarzenia z architekturą mieszkaniową czasów PRL-u. Ta z kolei zainspirowana została ideami szwajcarskiego architekta Le Corbusiera nazywanego papieżem modernizmu. Joanna Jaworska i Michał Ratajski dopasowują się do wymiarów i kształtów brył, które stały się podstawą nowoczesnej architektury, w sposób niemalże doskonale robotyczny, ale czy zachowują przy tym swą autonomię jako ludzie - myślące i czujące istoty?

W XXI wieku prefabrykowane budownictwo, tzw. „wielka płyta" i miejsce narodzin nowej subkultury blokersów, nadal pozostaje domem dla kolejnych pokoleń mieszkańców dużych miast. Betonowe dżungle, gigantyczne monolity, jak łódzki Manhattan ukazany na zdjęciu promującym premierę spektaklu, jest opakowaniem dla pozornie bliskiego sobie kolektywu, gdzie jednostka od jednostki oddzielona jest żelbetem. To ciekawy punkt wyjścia do snucia, w wielowymiarowej perspektywie, wizualnej opowieści, dotyczącej związków człowieka z architekturą. Tematem *Matrycy* zdaje się być wpływ otaczających nas obiektów na sposób funkcjonowania ciała w czasie i przestrzeni oraz organizacja ruchu w obrębie wyznaczonej strefy. Reżyser spektaklu, Paweł Grala, ujawnia też swoje zainteresowanie koncepcjami dwojga łódzkich artystów okresu awangardy: Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, autorów dzieła *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*. Podobnie jak malarz i rzeźbiarka, łódzki choreograf bada w swoim spektaklu to, w jaki sposób kubatura budynku, konkretne pomieszczenie - sześcian - mogą wpływać na zmienność rytmów ludzkiego organizmu. Łączy się to z ideą Strzemińskiego dotyczącą potraktowania wnętrza zaprojektowanej przez niego Sali Neoplastycznej, jako „futerału dla dzieła sztuki". Idąc tym tropem Katarzyna Słoboda, kuratorka łódzkiego ms[1] i zarazem autorka wystawy *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, zaproponowała koncepcję „futerału kierującego ruchami człowieka" wywiedzioną z idei Strzemińskiego. Wydaje się, że *Matryca* idealnie wpisuje się w ten zamysł.

W pierwszych scenach spektaklu wykonawcy prowadzą dynamiczny, formalny dialog z trzema białymi bryłami usytuowanymi w zajętej, również przez nich, przestrzeni. Wskakują na nie, spadają z nich, przesuwają je. Obracając, montują i demontują kolejne konstrukcje, do których następnie dopasowują swoje ciała. Różnych rozmiarów prostopadłościany pełnią funkcję zapory, bariery oddzielającej od siebie żywe organizmy, innym razem stają się funkcjonalnym meblem, który wymusza na użytkowniku zsynchronizowanie się z przedmiotem, dostrojenie się do jego formy, kształtu czy faktury. Niekiedy wymagają też świadomego, ze strony performerów, oporu i koniecznego przekształcenia układu pomiędzy ciałem a kubikiem, tak aby konstrukcje utrzymywały stabilność. Wykonawcy szukają różnych wariantów i odmiennych możliwości budowania takiej architektury. Wydaje się też, iż świadomie tworzą konfiguracje, które destabilizują te małe kompozycje. Wprowadza to dodatkowe napięcie, a od nich samych wymaga uważności, błyskawicznej reakcji i wyczucia. To trochę tak, jakby świadomie i wzajemnie się prowokowali.

Jaworska i Ratajski, świetnie dobrany duet, odbijają się od brył i dopasowują do ich konstrukcji, działają niejako w transie, powtarzając zautomatyzowane gesty i czynności wyprowadzone z ruchu codziennego, użytkowego. Wydaje się, że to rytm czasoprzestrzenny rządzi funkcjami ich ciał, co więcej, do pewnego momentu porządkuje też ich myśli, a może nawet sposób odczuwania. Powtarzalność i mechanizacja ruchu wywołują niemalże hipnotyczny stan zarówno u wykonawców, jak i u widzów.

Reżyser *Matrycy* nie skupia się jednak tylko na badaniu zależności: człowiek a determinujący jego ruchy i zachowania obiekt. Niezwykle interesujące jest misternie budowane napięcie pomiędzy performerami[1] a modułami scenicznej architektury, wręcz emocjonalny stosunek do niej. Jeszcze bardziej fascynujące okazuje się obserwowanie relacji jaka rodzi się pomiędzy ludźmi, przebywającymi w oddzieleniu, a jednak w bliskiej odległości. Intensywnieje ona z chwili na chwilę. Performerzy odseparowani od siebie wyczuwają swoją obecność coraz silniej. Ich indywidualność zaznacza się w drobnych gestach, napięciach wynikających z kontaktu z drugim, w mimice, która wyraża oczekiwanie. Mechanizacja ustępuje miejsca starannie wyrzeźbionym emocjom. Zaskakująca, tak odmienna od całości, rozbudowana ostatnia scena spektaklu burzy porządek wyznaczany przez rytmy architektonicznych konstrukcji. Geometryczne formy tworzone z ciał, horyzontalne i wertykalne kierunki ruchu zamieniają się w miękkie, płynne, realizujące się w bliskim, intymnym wręcz, kontakcie.

W blokowisku, jak w wielkim ulu, często kryją się na „swoim kwadracie" anonimowi ludzie, wyizolowani, obcy sobie. W każdej takiej „maszynie do mieszkania"[1], za każdą ścianą oddzielającą jedno M2 od drugiego, rozgrywa się jakaś niepowtarzalna historia, tworzy się współczesna betonowa legenda miejska. Gdyby można było odsłonić część tych tajemnic, ukazałby się nam obraz identycznych przestrzeni, kryjących nieidentycznych ludzi. Grala wydaje się czynić ten beton przezroczystym albo rozszczelnionym tak, byśmy mogli podejrzeć co kryje się „we wnętrzu". W prześwicie dociera do nas – z całą swoja mocą – obraz, w którym ujawnia się przestrzeń duszy.

Podtytuł *Matrycy – [Prześwit 1/8]* – zapowiada kolejne jej części. Przejście od mechanizacji do czułości i intymnej relacji w finale pierwszej części spektaklu pozwala snuć domysły, wokół jakich tematów krążyć mogą myśli reżysera i wykonawców, podczas kreowania kolejnych scenicznych obrazów. Wydaje się, że kwintesencją ich zainteresowań będzie próba ustalenia, jaki jest współczesny człowiek i czego pragnie: kontaktu z naturą, uwolnienia, czułości, pogłębionych więzi i filiacji?

Anna Banach

Matryca [Prześwit 1/8]

Reżyseria: Paweł Grala

Wykonanie: Joanna Jaworska, Michał Ratajski.

Muzyka: Maciej Maciaszek

Scenografia: Agnieszka Zawartko

Premiera: 30 marca 2017 AOIA w Łodzi, w ramach ogólnopolskiego programu Dotknij Teatru

1 Pojęcie domu jako „maszyny do mieszkania" sformułował Le Corbusier.

Kiedy przeszłość spotyka teraźniejszość

Krakowski Kazimierz stał się świadkiem niezwykłego spotkania tańca historycznego i współczesnego. Zespół Cracovia Danza wraz z Adamem McKinney'em wystąpili w Teatrze Nowym w przedstawieniu *Kazimir – nasz ślad.* Przeszłość spotkała teraźniejszość, a to spotkanie w magiczny sposób przeniosło widzów w świat kazimierskich Żydów.

Cracovia Danza , Kazimir- nasz ślad, fot. Ilja van de Pavert

Pierwszą część wieczoru w Teatrze Nowym wypełnił zespół Cracovia Danza. Tancerze zespołu baletowego specjalizujący się w interpretacji tańców dawnych zaprezentowali historię z odległego średniowiecza. Charakterystycznymi elementami tańca przedstawionego w pierwszej części były kroki na półpalcach, imponująco precyzyjna praca stóp oraz niezwykle eleganckie gesty dłoni i praca rąk tancerzy. W spektaklu wykorzystano piękne kolorowe kostiumy, które charakteryzowały prezentowane postaci. Odróżniały one króla i jego świtę od pojawiających się w drugiej części Żydów. Wykorzystano symbolikę kolorów (czerwony królewski dla władcy, żywe kolory dla dworu oraz bardziej stonowane dla tańczących Żydów), a także atrybuty np. charakterystyczne szpiczaste czapki, które jednoznacznie kojarzymy z żydowskim strojem. Wyraźnie odróżniała się też purpurowa, kusząca suknia Esterki. Do charakterystyki postaci posłużył również materiał choreograficzny: dostojny w

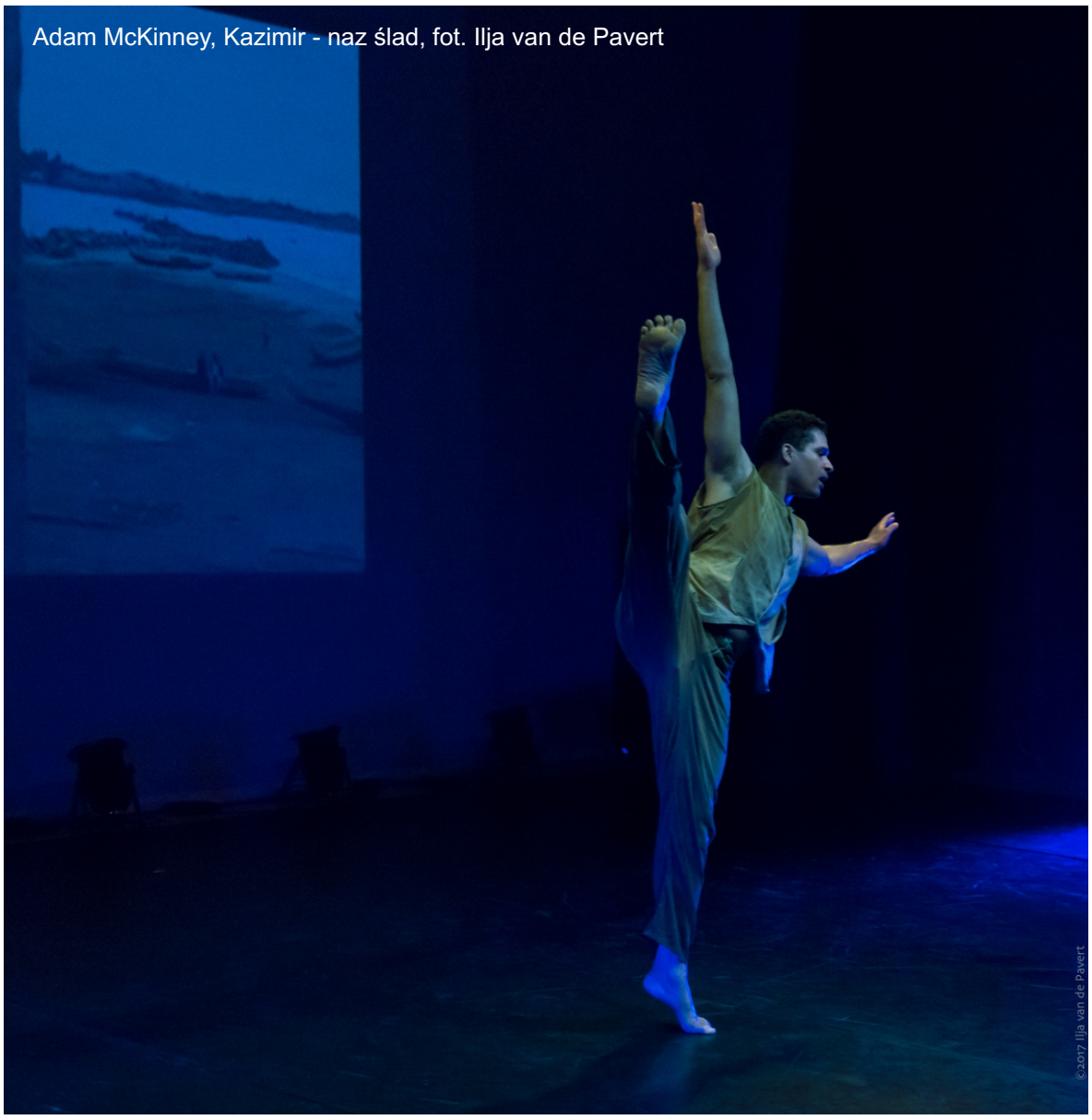
Cracovia Danza , Kazimir- nasz ślad, fot. Ilja van de Pavert

INSTYTUT ROZWOJU KULTURY

Wesprzyj nasze działania. Podoba Ci się nasza praca, zostań darczyńcą TAŃCA

Przelew na konto Fundacji Instytut Rozwoju Kultury z dopiskiem „Taniec”

konto: 43 1020 1026 0000 1102 0277 2853 PKO BP



Adam McKinney, Kazimir - naz ślad, fot. Ilja van de Pavert

Cracovia Danza , Kazimir- nasz ślad,
fot. Ilja van de Pavert

pierwszej części i nieco bardziej radosny, z powtarzającym się punktowanym rytmem w drugiej. Znamienne były gesty rąk zastosowane we fragmencie tańca żydowskiego. Wielokrotnie powtórzone, zyskały rytualny wręcz charakter. Elementem dopełniającym przedstawienie była muzyka, zawierająca charakterystyczne zwroty dla estetyki średniowiecza. Zabrzmiały więc głównie instrumenty strunowe, zarówno smyczkowe, jak i szarpane, dęte drewniane – charakterystyczne właściwie dla okresu schyłku średniowiecza oraz perkusyjne. Dobór instrumentów uzupełniały niewspółcześnie brzmiące skale modalne, na których miejscami oparto towarzyszące tańcowi melodie. Tancerze wytańczyli historię romansu legendarnej Esterki i króla Kazimierza Wielkiego, któremu Żydzi zawdzięczali podstawowe prawa i przywileje.

Drugą część wieczoru wypełniło solo Adama McKinney'a, amerykańskiego artysty z polskimi korzeniami. Projekt *The Map* to spektakl taneczny okraszony multimediami. Artysta opowiada językiem tańca współczesnego o swoich żydowskich i afrykańskich korzeniach. Poszukuje tożsamości, rozpoczyna dyskusję na temat tego, co tak naprawdę nas kształtuje. Mówi, że jest mapą tego, co zdarzyło się w przeszłości. Na początku tej części prostokąt ze światła ogranicza przestrzeń tańca. Ta jednak zostaje szybko rozszerzona, a artysta zagarnia jej coraz więcej. Jego ruch jest dynamiczny. Każda sekwencja znajduje początek w impulsie w różnych częściach ciała. Tancerz wykorzystuje zawieszenia i spiralne tory ruchu. Ekspresyjnie modeluje gesty, które czasem miały swoje źródło na wyświetlanych fotografiach. Mimika twarzy tworzy przejmujący portret człowieka, który badając przeszłość, lepiej poznaje siebie. Na horyzoncie prócz fotografii pojawiają się teksty komentujące działania tancerza. Cały fragment nie jest fabularny, a związek tematu z tańcem wielu osobom może wydać się nieco abstrakcyjny. Kompozycja prezentacji przypominała bowiem rodzinny album. Kolaż, który dzięki temu powstał można uznać za pełny, poruszający obraz jednostki zmagającej się z przeszłością i poszukującej swojej tożsamości.

Adam McKinney, Kazimir - naz ślad, fot. Ilja van de Pavert

Ostatnia część wieczoru przeniosła widzów w czasy XIX-wiecznego Kazimierza. Widzowie zobaczyli tańce i usłyszeli muzykę, które najbardziej kojarzą się z kulturą żydowską. Formy koła i korowodu, żywe tempo, stopy w pozycji flex, kroki rozpoczynane od pięty na nieco ugiętych nogach, akcenty wybijane przez stopy, gesty rąk w kierunku nieba to elementy budujące tę część, które można kojarzyć z tańcem chasydzkim. Kostiumy tancerzy zostały utrzymane w czerni: chałaty mężczyzn, spod których wystaje tałes, kapelusze, pejsy, długie suknie kobiet. Choreograf zadbał nawet o to, aby tancerki miały ciemne bądź rude włosy. Prezentacja ewidentnie nawiązująca do tradycji tańca żydowskiego mogła wydawać się nieco przerysowana, czy groteskowa. Jednak jej mocne zakorzenienie w źródłach budowało autentyzm i prawdziwie porwało publiczność.

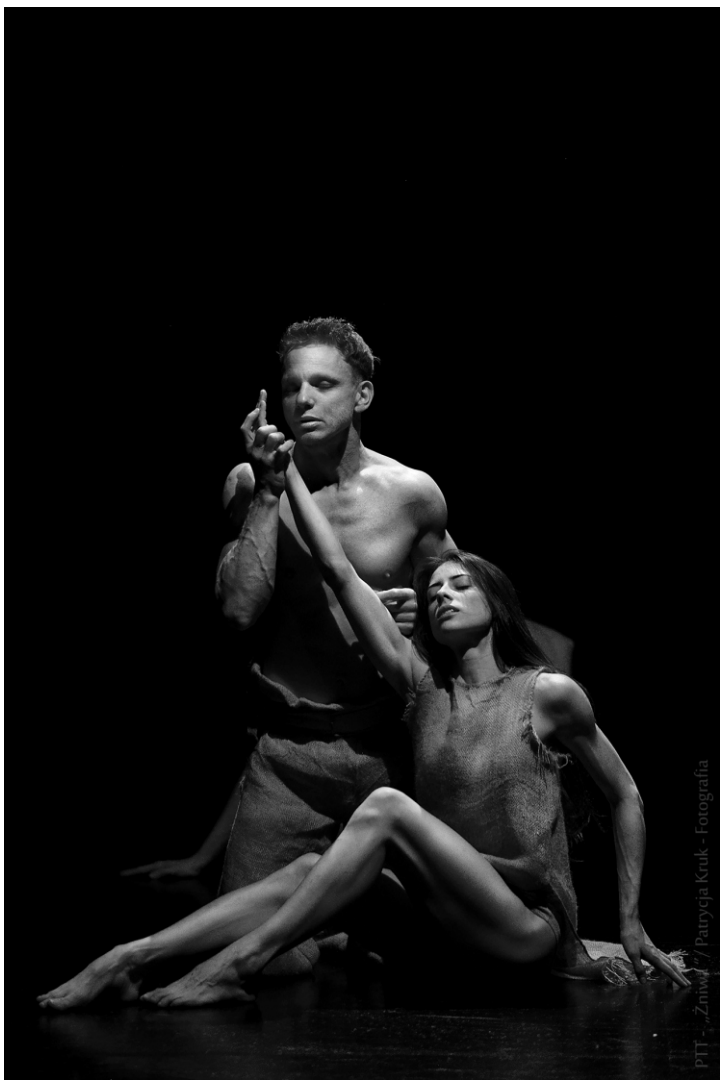
Spotkanie z Cracovia Danza i Adamem McKinney'em jest dowodem na to, że sztuka potrafi zbliżyć ludzi. Wspólne przeżycia sprawiają, że odnajdujemy to, co nas łączy. Sztuka prowadzi do dialogu i uzdrowienia relacji. Badając przeszłość lepiej poznajemy siebie i stajemy się bardziej tolerancyjni i otwarci na innych.

Izabela Stańdo

Kazimir – nasz ślad

choreografia: Michał Zubkow, Leszek Rembowski, Adam McKinney
występują: tancerze Baletu Cracovia Danza, Adam McKinney & DNAWORKS
Spektakl prezentowany 11 lipca 2017 roku na scenie Teatru Nowego w Krakowie.

Galeria ze spektaklu *Żniwa* Polskiego Teatru Tańca, fotografie Patrycji Kruk.



PTT „Żniwa" / Patrycja Kruk- Fotografia

PTT „Żniwa" / Patrycja Kruk- Fotografia

PTT „Żniwa" / Patrycja Kruk- Fotografia

PTT /„Żniwa "/ Patrycja Kruk - Fotografia

PTT / „Żniwa "/ Patrycja Kruk - Fotografia

PTT - „Żniwa "/ Patrycja Kruk - Fotografia

PTT - „Żniwa "/ Patrycja Kruk - Fotografia

PTT - „Żniwa" / Patrycja Kruk - Fotografia
PTT /„ Żniwa" / Patrycja Kruk- Fc

PTT /„ Żniwa" / Patrycja Kruk- Fotografia

Premiera *Jeziora łabędziego* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej

Większość z nas zna opowieść o księżniczce zaklętej w łabędzia, a z całą pewnością wspaniałą muzykę Piotra Czajkowskiego, która pojawia się również w kontekstach poza baletowych. Najsłynniejszy balet klasyczny w choreografii Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa stał się arcydziełem baletowym XIX wieku. Wystawiane przez największe zespoły baletowe *Jezioro łabędzie* było też inspiracją do głośnego filmu *Czarny łabędź (2010)* w reżyserii Darrena Aronofskiego, który wzbudził wiele kontrowersji w świecie tanecznym.

Warszawska publiczność czekała z wielką cierpliwością na ponowne pojawienie się tytułu na afiszu Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Premiera nowej wersji w choreografii Krzysztofa Pastora miała miejsce 20 maja 2017 roku.

Klasyczna baśń baletowa o miłości księcia Zygfryda do zaklętej w łabędzia Odetty i Odyli, jej ognistego przeciwieństwa, stanowi inspirację do nowego baletu Krzysztofa Pastora. Choreograf wraz z librecistą Pawłem Chynowskim postanowili przenieść tę opowieść w realia dworu carskiego (1884–1896). Autorzy nowej inscenizacji, respektując ducha romantycznego oryginału, sięgnęli do polskiego wątku autentycznej historii, jaka przydarzyła się carewiczowi. W opisie przedstawienia czytamy: *Wierny przez lata swojej młodzieńczej miłości do heskiej księżniczki Alix, nieakceptowanej jednak przez cara Aleksandra III, poznał za sprawą ojca i pokochał polską balerinę Matyldę Krzesińską. Ta namiętność zawładnęła jego sercem i doprowadziła do głośnego skandalu towarzyskiego na dworze petersburskim u progu objęcia tronu przez Mikołaja II.*

Na scenie oglądamy młodego carewicza (**Vladimir Yaroshenko**) żyjącego wspomnieniem dziecięcej fascynacji; przyjazd posłów z portretem księżniczki heskiej i jej podarunek książka z jej ulubionymi baśniami, wzniecają miłość i nie dają spokoju carewiczowi. Jednak Car odrzuca poselstwo i proteguje polską primabalerinę Matyldę Krzesińską tańczącą w Petersburgu. Carewicz zdaje się ulec jej urokowi, ale robi to bez większego przekonania. Natomiast Krzesińska (**Yuka Ebihara) przeżywa dramat niechcianej kochanki, ostatecznie uwodzi carewicza, ale jej szczęście nie trwa za długo. Carewicz wciąż błądzi myślami w świecie fantazji, nad jeziorem pełnym łabędzi, w którym łączy się ze swoją umiłowaną księżniczką Alix.** Pomimo zmienionego libretta w przedstawieniu zostały zachowane najcenniejsze „łabędzie” sekwencje akademickiej choreografii. Na gromkie brawa zasłużyły sobie tancerki: Aneta Zbrzeźniak, Dagmara Dryl, Yurika Kitano i Ewa Nowak wykonujące popisowo *pas de quatre*. Zespół najkorzystniej zaprezentował się w walcu w akcie I, którego lekka i wdzięczna choreografia zachwyca na równi z muzyką. Sceny musztry kadetów i bali nieco się dłużą, ale wynagradza je lirycznie skomponowany duet pożegnania carewicza z Krzesińską. Duet ten przypomina, że choreografem przedstawienia jest Krzysztof Pastor. Kostiumy i scenografia w historycznej odsłonie podkreślają „klasyczność” choreografii. Niestety światło nie było sprzymierzeńcem solistów, nie nadążało za nimi, nie tworzyło dodatkowego efektu.

Tak jak w przypadku *Casanowy w Warszawie*, tak i w *Jeziorze łabędzim* widz gustujący w klasyce znajdzie niewątpliwie zadowolenie, ten kto woli *Moving Rooms* nie będzie oczarowany. W roli Alix-Odetty z pewnością zaznaczyła się Chinara Alizade piękną płynnością i lekkością ruchów. W akcie I silnie zaznaczono rolę Huzara Wołkowa, przyjaciela carewicza, wdzięcznie wykonaną przez Maksima Woitiula, jednak zdecydowanie to Krzesińska tańczona przez Ebiharę wybiła się na plan pierwszy spośród wszystkich solistów, nie tylko poprzez popisowo wykonane *fuettes* podczas kody III aktu, ale za dramaturgiczną interpretacje postaci.

Nowe *Jezioro łabędzie* wydaje się pełne rozmachu i kolorytu historycznego, jednak znajdują się w nim sceny zbyt długie, tak jakby choreografia na siłę wypełniała muzyczną warstwę dzieła. Pomimo tego tancerze Polskiego Baletu Narodowego pokazują swoją klasę i

poziom techniczny dając zadowolenie widzom. Reinterpretacja historii księcia Zygfryda, powiązanie jej z miłością do polskiej tancerki Krzesińskiej, jest intrygującym zabiegiem zachęcającym do odwiedzin w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.

M. J.

Jezioro łabędzie (premiera 20.05.2017, Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie)
Balet w trzech aktach z prologiem i epilogiem
Krzysztof Pastor - Choreografia (z włączeniem sekwencji tradycyjnych)
Nowe libretto: Paweł Chynowski
Muzyka: Piotr Czajkowski
Alexei Baklan - Dyrygent
Luisa Spinatelli - Scenografia i kostiumy
Simonetta Lysy - Asystentka choreografa (realizacja sekwencji tradycyjnych)
Steen Bjarke – Światła

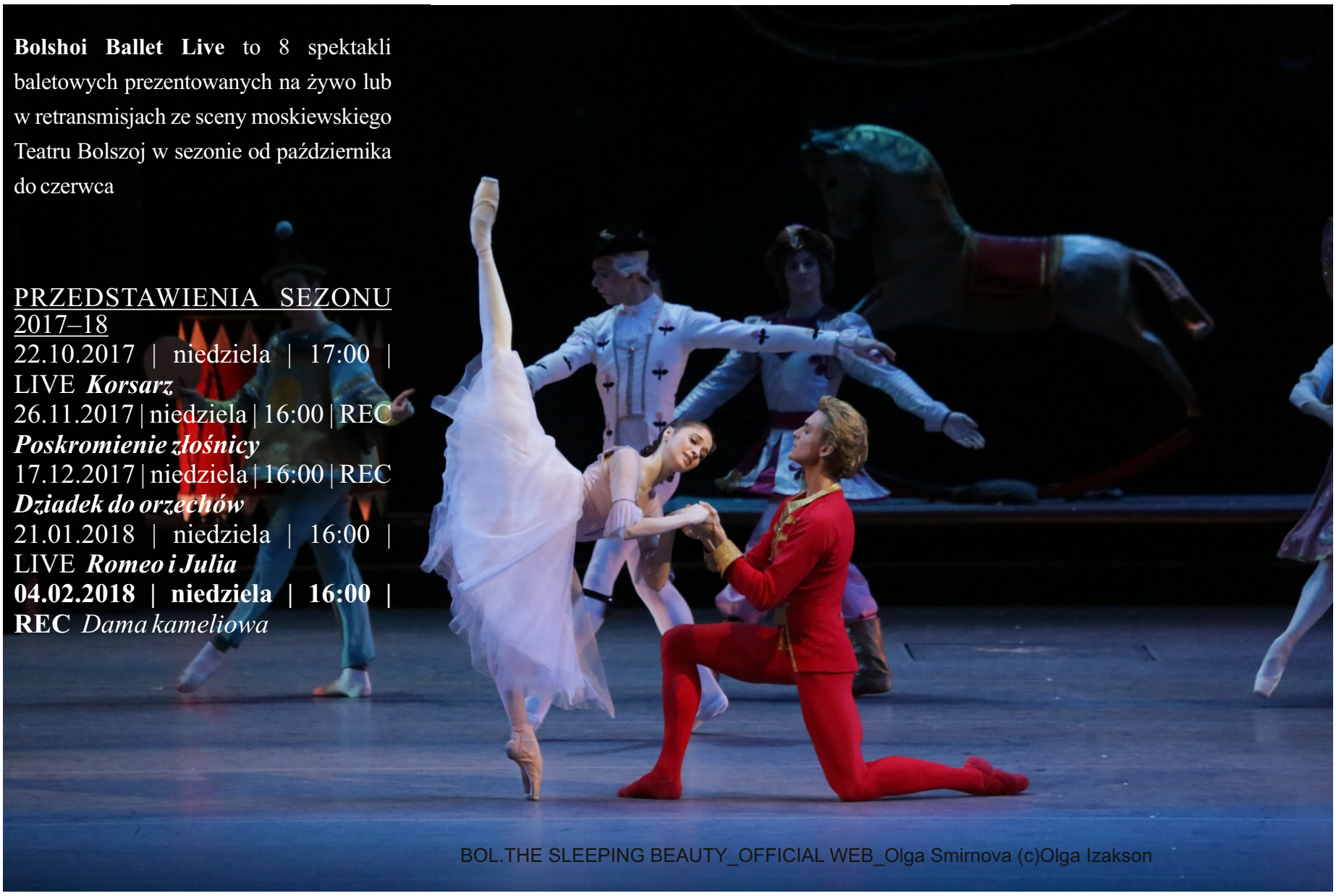
Carewicz Niki - Vladimir Yaroshenko
Alix-Odetta - Chinara Alizade
Matylda Krzesińska - Yuka Ebihara
Huzar Wołkow - Maksim Woitiul
Olga Prieobrażenska - Emilia Stachurska
Car Aleksander - Robert Bondara
Caryca Maria - Dominika Krysztoforska
Krzesiński - Carlos Martín Pérez
cztery łabędzie - Aneta Zbrzeźniak, Dagmara Dryl, Yurika Kitano i Ewa Nowak
oraz zespół Polskiego Baletu Narodowego

Bolshoi Ballet LiveSezon 2017–18

nazywo wkinach.pl

Bolshoi Ballet Live to 8 spektakli baletowych prezentowanych na żywo lub w retransmisjach ze sceny moskiewskiego Teatru Bolszoj w sezonie od października do czerwca

PRZEDSTAWIENIA SEZONU 2017–18
22.10.2017 | niedziela | 17:00 | LIVE ***Korsarz***
26.11.2017 | niedziela | 16:00 | REC ***Poskromienie złośnicy***
17.12.2017 | niedziela | 16:00 | REC ***Dziadek do orzechów***
21.01.2018 | niedziela | 16:00 | LIVE ***Romeo i Julia***
04.02.2018 | niedziela | 16:00 | REC *Dama kameliowa*



BOL.THE SLEEPING BEAUTY_OFFICIAL WEB_Olga Smirnova (c)Olga Izakson

Autorzy numeru 3/2017

Anna Banach - polonistka, nauczycielka wiedzy o kulturze, teoretyk i historyk tańca. Wykładowca Akademii Muzycznej w Łodzi na kierunku Choreografia i techniki tańca. Związana jako tancerz, choreograf i instruktor tańca z Teatrem Tańca PRO. Członkini Koła Naukowego Teorii Tańca na UMFC, współpracuje z IMiT w Warszawie. Interesuje się kulturą współczesną w tym szczególnie teorią tańca i jego związkami z innymi dziedzinami sztuki.

Katarzyna Gardzina-Kubała - krytyk muzyczny i baletowy. Absolwentka Wydziału Lingwistyki Stosowanej i Filologii Wschodniosłowiańskich na Uniwersytecie Warszawskim i podyplomowych studiów dziennikarskich na tej samej uczelni (2002). Swoją wiedzę o balecie uzupełniała na podyplomowych studiach Teorii Tańca. Współpracowała z większością fachowych polskich czasopism muzycznych, publikuje w programach teatralnych do spektakli baletowych oraz w prasie lokalnej. Opracowała cykl 25 felietonów z historii i teorii tańca w ramach kolekcji „Taniec i balet", wydanej przez wydawnictwo AGORA. Współautorka serii książek dla dzieci Bajki baletowe i autorka baletowego bloga „Na czubkach palców". W latach 2008-2010 pracowała na stanowisku sekretarza literackiego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Od 2010 jest stałym współpracownikiem Instytutu Muzyki i Tańca.

Marianna Jasionowska - redaktor naczelna. Doktor nauk społecznych, absolwentka Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego oraz Podyplomowych Studiów Teorii Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Pracowała na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, obecnie współpracuje z Instytutem Sztuki PAN. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię tańca, historię nauczania i edukacji tanecznej, współczesne wychowanie przez taniec.

Ewa Kretkowska - magister filologii polskiej, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Ukończyła studia podyplomowe z zakresu historii sztuki w Collegium Civitas oraz Podyplomowe Studia Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Autorka publikacji w książkach pokonferencyjnych (m. in. "Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne", Warszawa 2009; "Spojrzenie - spektakl - wstyd", Warszawa 2011). Członkini Polskiego Forum Choreologicznego. Nauczycielka 21 Społecznego Liceum Ogólnokształcącego im. Jerzego Grotowskiego w Warszawie.

Marta Mück - tancerka, nauczyciel tańca, doktorantka w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Absolwentka Podyplomowych Studiów Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Z wyróżnieniem ukończyła Międzynarodową Szkołę Tańca Współczesnego IWANSON w Monachium. Tańczyła nie tylko na polskich scenach, ale również w Finlandii, Danii oraz Niemczech, obecnie związana z krakowskim zespołem Art Dance Company.

Marta Seredyńska – Absolwentka wiedzy o teatrze oraz mediów interaktywnych i widowisk Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a także polityki społecznej Uniwersytetu Warszawskiego. Recenzentka tańca i teatru, publikowała m. in. w „Didaskaliach", na portalu TaniecPOLSKA.pl, w Internetowym Magazynie „Teatralia". Współpracowała także m.in. z Malta Festival, Fundacją Warsaw Bauhaus, Teatrem Polskim w Poznaniu.

Izabela Stańdo - absolwentka wydziału polonistyki UJ oraz podyplomowych studiów z zakresu teorii tańca na UMFC w Warszawie. Na co dzień nauczyciel polonista w liceum. Krytyką tańca zajmuje się od 2008 roku. Współpracowała z gazetą festiwalową Pulse Dance portalem TaniecPOLSKA.pl. Jest instruktorem tańca współczesnego, prowadzi zajęcia dla dzieci i dorosłych. Jej miłością jest teatr tańca.

Ernest Szymański – absolwent Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, w latach 2011 – 2013 słuchacz Podyplomowych Studiów Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Tancerz i instruktor tańca w Zespole Pieśni i Tańca „Lublin" im. W. Kaniorowej. Jego zainteresowania dotyczą edukacji tanecznej, polskich tańców ludowych oraz historii tańca i baletu.