

2024 | NR 2

TANIEC

SZTUKA, KULTURA, EDUKACJA



■ BALET NA MIARĘ CHANEL

■ TAJEMNICZA CHOREOMANIA

■ ZDROWIE PSYCHICZNE TANCERZY



Wydawca



www.irk.org.pl

Magazyn Taniec

ISSN 08667-8820

Lipiec 2024

Projekt i skład

PJPracownia

Zdjęcia własne,

Canva, materiały prasowe oraz domena publiczna

 <http://taniecmagazyn.pl>

 www.facebook.com/Taniec.Magazyn

 [@taniec_magazyn](https://www.instagram.com/taniec_magazyn)

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego.

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Taniec 2.2024

REDAKCJA

Redaktor naczelna

Marianna Jasionowska

Korekta

Dorota Mitka

Marta Seredyńska

Sekretarz Redakcji, autorka tekstów

Ewa Kretkowska

Recenzentka, autorka tekstów

Anna Królica

Recenzentka, autorka tekstów

Marta Mück

Recenzentka, pedagog tańca

Agnieszka Narewska-Siejda

Recenzentka, autorka tekstów

Elżbieta Pastecka

Recenzentka

SPIS TREŚCI

RECENZJE

- 10 Diorama niebezpiecznych związków
- Marianna Jasionowska
- 61 Podróż pełna zawłości ku dojrzałej dorosłości
- Ela Pastecka
- 32 Debiut Juniorów - Ewa Kretkowska
- 28 Tęsknota Coppeliusa - Ela Pastecka
- 65 Odwilż przyzwyczajień, czyli Przedwiośnie
Baletowe w Poznaniu - Gabriela Opielewicz
- 85 Przyjaźń w krainie lodu - Marianna Jasionowska



SZTUKA

- 73 Balet na miarę Chanel - Agnieszka Narewska-Siejda

EDUKACJA

- 14 Zdrowie psychiczne tancerzy - Marta Seredyńska
- 20 Na baletowym Olimpie – parę słów o Prix de Lausanne
- Agnieszka Narewska-Siejda



HISTORIA

- 51 Tajemnicza choreomania - historia tanecznej epidemii z XVI wieku - Małgorzata Cierlik



RELACJE

- 45 Radość tańca - Ewa Kretkowska
- 38 Zatrzymać jeszcze chociaż chwilę... Pożegnanie ze sceną Piotra Stańczyka – Marianna Jasionowska



VARIA

- 7 Tytuł szlachecki dla Wayne'a McGregora
- 8 Muzyka na wodzie
- 42 Juniorzy rozwijają skrzydła



JAK NASZA REDAKCJA

Ogladamy taniec, w różnych jego odmianach i zapewne jak Wy, jesteśmy wyczuleni na wszelkie formy artystyczne z nim związane, takie jak film, fotografia czy rysunek. Czy też wszędzie widzicie taniec?



Niebezpieczne związki, fot. Miłosz Budzyński



Sztuka ulicy, @33wallflower33

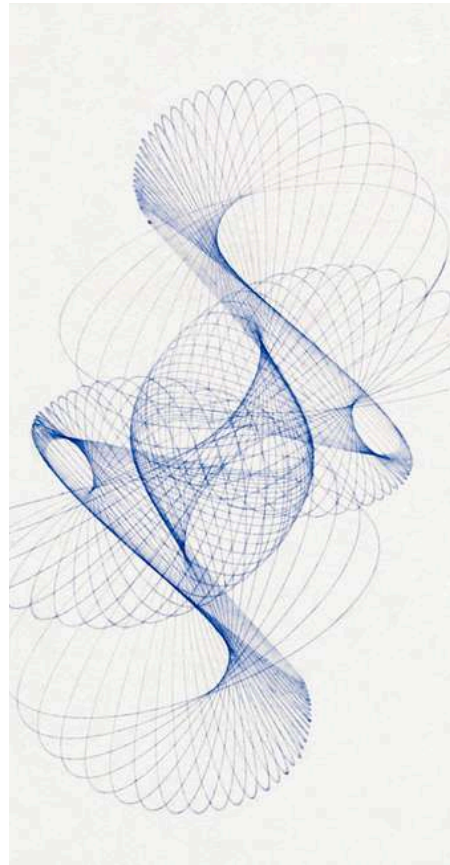


Taniec na wodzie

WIDZI TANIEC?



W muzeum...



...w rysunku...



... na ulicy.

FROM *THE* EDITOR

SZTUKA TAŃCA JEST TAK NIEZWYKŁĄ
I ŻYWĄ FORMĄ, ŻE CIĄGLE EWOLUUJE
ZASKAKUJĄC WIDZÓW, KRYTYKÓW
I BADACZY!

Doceniając pracę artystyczną twórców tańca, z każdym kolejnym numerem staramy się poszerzać horyzonty, na których widnieje on jako forma zarówno sztuki, jak i społecznej aktywności, czy terapii.

W tym numerze przedstawiamy historię manii tanecznych wywodzących się z wieków średniowiecza, sztukę tańca połączoną z modą w pracy domu mody Chanel, a także refleksje nad zdrowiem psychicznym tancerzy i nad wyzwaniem, jakie w ich karierze zawodowej niesie konkurs Prix de Lausanne.

Numer jest okraszony recenzjami i ciekawostkami.

Zapraszam do lektury,

Marianna Jasionowska

Redaktor Naczelna



Zdj. Spectrum 02, TW im Stanisława Moniuszki w
Poznaniu, Fot. Maciej Zakrzewski

Tytuł szlachecki dla Wayne'a McGregora



Sir Wayne McGregor CBE, photo credit: Pål Hansen

Jego Wysokość Król Karol III mianował Wayne'a Mcgregora CBE (pol. Komandor Orderu Imperium Brytyjskiego) Rycerzem na tegorocznej Liście Urodzinowych Odznaczeń za jego pionierski wkład w dziedzinę tańca.

Nominacja ta docenia Sir Wayne'a Mcgregora za to, jak poprzez postępowe innowacje w przedstawieniach radykalnie zdefiniował taniec w erze współczesnej.

„Jestem bardzo zaszczycony, że otrzymałem tytuł szlachecki i wdzięczny wszystkim niesamowitym ludziom, którzy przez ponad 33 lata pielęgnowali mnie w sztuce, którą kocham - tańcu. Budując karierę w sztuce, kreatywni myśliciele wnoszą istotny i znaczący wkład w życie publiczne i gospodarkę kraju, jednocześnie eksperymentując, podejmując ryzyko i kwestionując konwencje. Uznając, że sztuka ma znaczenie, ten zaszczyt przypomina nam, że każdy młody człowiek, któremu zapewniono dostęp do kultury i ekspresji twórczej, ma szansę latać”. - Wayne McGregor

15.06.2024, Źródło: www.waynemcgreggor.com

LATEM POLECAMY SPEKTAKL „MUZYKA NA WODZIE”



Na zdjęciu: Muzyka na wodzie fot. Jaromir Ludwin.

Czy zastanawialiście się jak może wyglądać tańcząca woda?

Nie jesteście pierwsi, którzy są tego ciekawi!

Liczne fontanny, szczególnie przykładem jest kompleks barokowy w Wersalu, czy współczesne na placach i placzkach miast polskich, mają wpisana pewną sekwencję z jaką woda jest wypuszczana nadając jej taneczny charakter. Woda w ogrodach i uzdrowiskach często jest tłem dla licznych zabaw i tańców, zwłaszcza w okresie letniego skwaru. Towarzyszy kuracjuszom i gościom przebywającym w otoczeniu ujarzmionej natury, była też inspiracją do powstania w XXI w. chóru tanecznego Global Water Dances.

Tego lata polecamy Waszej uwadze widowisko „Muzyka na wodzie” w stylu barokowym do muzyki ze suit Georga Friedricha Haendla „Water Music” oraz suitu Georga Philippa Telemanna „Wassermusik” przygotowane przez Balet Dworsk Cracovia Danza. Zespół, inspirowany założeniami słynnego dzieła Haendla, będzie ilustrował sceny taneczne nawiązując do historii dziejących się w barokowych ogrodach i uzdrowiskach.

W oparciu o przeżycia i emocje związane z przebywaniem w różnych przestrzeniach (lasy, ogrody, parki) i w różnych porach roku, tancerze będą operować specjalną kompozycją ruchową w oparciu o technikę barokową. Spektakl „Muzyka na wodzie” jest widowiskiem barokowym, ze wszystkimi konsekwencjami tego terminu: z przepychem i dostojeństwem; fantazją i alegorycznymi postaciami; kostiumami, będącymi dziełami sztuki tak charakterystycznym dla tej epoki.

Również sięgając po tematykę związaną z naturą Balet Cracovia Danza wpisuje się tańcem w aktualne działania związane z ochroną naszego otoczenia naturalnego oraz dziedzictwa parków i ogrodów, a także promuje zdrowy styl życia.



Muzyka na wodzie
premiera Balet Cracovia Danza
wtorek, 25 czerwca, godz. 19

Scenariusz i reżyseria: Romana Agnel
 Choreografia: Pierre-Francois Dollé
 Muzyka: Georg Friedrich Haendel,
 Georg Philipp Telemann
 Kostiumy: Elżbieta Wójtowicz-
 Gularowska
 Projekcje: Krzysztof Antkowiak
 Światło: Dariusz Brojek
 Występują tancerze Baletu Dworskiego
 Cracovia Danza: Nikoleta Giankaki,
 Ewelina Keller, Małgorzata
 Nabrzaska, Anna Szczotka, Zuzanna
 Frank, Georgij Andrejczenko, Maxim
 Berko, Michał Kępka,
 Sebastian Kubacki, Filip Świeczkowski
 Czas trwania 60 min
 Teatr VARIETE w Krakowie

W tekście wykorzystano materiał
 prasowy Baletu Dworskiego Cracovia
 Danza.

DIORAMA NIEBEZPIECZNYCH ZWIĄZKÓW

Tekst: Marianna Jasionowska



Zdj. Niebezpieczne związki, Opera Nova, fot. Miłosz Budzyński

Dioramy to sceny malowane perspektywicznie, udratyzowane za pomocą oświetlenia i innych efektów mechanicznych, stały się one nową formą rozrywki na początku XIX wieku. Diorama (od greckich słów *dia* i *orama*, oznaczających „przez” i „scena”) była prekursorem kina. W 1820 roku Cosmorama przy St James's Street, Mayfair w Londynie, a później Regent Street, stała się modnym miejscem spotkań. Możliwe, że podobne podekscytowanie jak przy nowince technologicznej sprzed wieków, towarzyszyło zgromadzonym widzom w Opera Nova w Bydgoszczy podczas premierowego wieczoru *Niebezpiecznych związków*.

Balet w choreografii Krzysztofa Pastora powstał na zamówienie Łotewskiej Opery Narodowej w Rydze (prapremiera 2006), następnie był realizowany przez Narodowy Teatr w Ostrawie oraz Teatr Wielki w Poznaniu. Czołowy polski choreograf i łotewski kompozytor Arturs Maskats spotkali się w Rydze, gdzie zaczęli prace nad librettem *Niebezpiecznych związków*. Oba artystów zafascynowała ekranizacja filmowa, w szczególności scena z występem kontratenora, podczas której zachodzi kulminacja gry pomiędzy bohaterami dramatu. Zainspirowany tym fragmentem filmu kompozytor chciał wprowadzić do swojej muzyki podobny nastrój:

- Cieszę się, że udało mi się wprowadzić do muzyki baletowej wokale. Skomponowałem arię dla kontratenora i krótką wstawkę dla zespołu wokalnego. Nie próbuję imitować muzyki z epoki, w której Choderlos de Laclos napisał powieść - mówił Arturs Maskats. - Ale nie ukrywam, że formy barokowe i klasyczne, zwłaszcza tańców, były dla mnie inspiracją.

Niewątpliwie muzyka Maskatsa niejednokrotnie zaskakuje podczas spektaklu, będąc intrygującą odmianą w świecie baletowym. Ta współczesna kompozycja, nie przerysowana i nie „filmowa”, jak to ma często miejsce w obecnie tworzonej muzyce do baletów, była tym bardziej miłą i oryginalną odmianą. Zaskakująco różnorodna, wykorzystująca bardzo różnorodne instrumentarium (bardziej współczesne niż barokowe, np. akordeon czy bębny), potęgowała emocje na równi z treścią libretta.



Zdj. *Niebezpieczne związki*, Opera Nova, fot. Miłosz Budzyński

RECENZJA

Scenografia, bardzo symboliczna, tworzyła wrażenie dioramy, w której oglądaliśmy przeplatające się sceny i perypetie miłosne głównych bohaterów. Mimo iż XIX-wieczne panele dekoracyjne były kolorowe, to struktura i funkcja scenografii zastosowana w *Niebezpiecznych związkach* nasuwa to skojarzenie. Szaro-brunatne, lniane panele odsłaniały kolejno głębie sceny ukazując widzom horyzonty zdarzeń. Na tym tle stylizowane, acz minimalistyczne kostiumy dopełniały rysu charakterologicznego postaci. Delikatne elementy stroju epoki rococo zgrabnie nawiązywały do powieści; jako jedyne odstawały stroje kurtyzan przypominając bardziej XIX-wieczne kabarety francuskie niż buduar barokowy. Mankamentem zaciemniającym odbiór dramatu było światło, które niejednokrotnie nie nadążało za głównymi tancerzami, co przy ciemnej scenografii nieco utrudniało odbiór.

Powieść epistolarna Pierre'a Choderlosa de Laclosa *Les liaisons dangereuses* została oddana w balecie Pastora niezwykle dynamicznie. Emocje takie jak miłość i zazdrość zostały ukazane ze smakiem i wyraźną różnorodnością w choreografii, zarówno przez zespół, jak i przez solistów baletu Opery Nova. Entuzjaści choreografii Pastora dostrzegą zapewne charakterystyczne stylizacje ruchowe, jego swoisty język, pozostający jednak czytelny dla każdego widza. Intensywność wątków powieści zawarta w dwuaktowym balecie stanowi wyzwanie również dla tancerzy, szczególnie dla postaci Wicehrabiego de Valmont, który praktycznie nie schodził ze sceny. Gęstość choreograficzna tej roli - liczba duetów, partnerowań i wymagania techniczne - jest tutaj wyjątkowa, czemu pięknie podołał Rafał Tandek. Nie pogubił się w emocjonalnym odtworzeniu roli drapieżnego uwodziciela przechodzącego zaskakującą dla niego samego przemianę, choć w drugim akcie było widać fizyczne zmęczenie.

Tak jak widzowie dziewiętnastowiecznej aranżacji teatralnej dioramy z zapartym tchem śledzili ruchome obrazy, tak wrażenia w Operze Nova w Bydgoszczy podczas premierowego wieczoru nie opuszczały widzów do ostatniego kroku Markizy de Merteuil.

Niebezpieczne związki

Premiera 11.11.2023, Opera Nova w Bydgoszczy

Scenariusz: Krzysztof Pastor, Arturs Maskats

Kostiumy: Anna Kontek

Muzyka: Arturs Maskats

Choreografia: Krzysztof Pastor



Zostań
darczyńcą
TAŃCA

Sprawisz, że będziemy
się rozwijać

Fundacja Instytut Rozwoju Kultury z dopiskiem "Taniec"

mBank: **26 1140 2004 0000 3602 7873 0653**

KRS: 0000617387

Tekst: Marta Seredyńska

PIĘKNE KOSTIUMY,
SCENOGRAFIA, GRAJĄCA NA
ŻYWO ORKIESTRA.
EFEKTOWNY TANIEC NA
PUENTACH, SPEKTAKULARNE
PARTNEROWANIA,
DOSKONAŁE OPRACOWANE
WYSTĄPIENIA ZESPOŁOWE.
DUŻA SAMOŚWIADOMOŚĆ,
RELACJE Z PRZESTRZENIĄ
I OBIEKTAMI, TWORZENIE
NOWEJ CHOREOGRAFII.
NIEZALEŻNIE OD TEGO
Z JAKIM RODZAJEM TAŃCA
CZY TECHNIKĄ MAMY DO
CZYNNIENIA, NALEŻY
ZASTANOWIĆ SIĘ, CZY TO
CO OGLĄDAMY NA SCENIE,
MOŻE MIEĆ TEŻ INNE
OBLICZE.





Wielokrotnie, w szczególności w ostatnich latach, na różnego rodzaju konferencjach, ale i w przestrzeni publicznej pojawiały się tematy związane z pracą z ciałem oraz jej wpływem na ogólną kondycję człowieka. Mamy coraz szerszą ofertę kursów, szkoleń czy studiów podyplomowych o interesująco brzmiących tytułach związanych z choreoterapią czy terapią tańcem i ruchem. Zaznaczyć należy, że ruch od lat był wykorzystywany w doświadczeniach terapeutycznych, a z tego założenia wyrosła metoda Dance Movement Therapy (DMT), bazująca na tym, że nasze przeżycia są związane z ruchową ekspresją. Osoby specjalizujące się w DMT koncentrują się „na tym, że nasze ciało i umysł pozostają ze sobą w stałej wzajemnej interakcji, ruch odzwierciedla osobowość i może być wyrazem nieświadomych treści, improwizacja w ruchu i tańcu ma działanie terapeutyczne, a relacja terapeutyczna jest kluczowa dla efektywności terapii”(1).

Przywołuję tę praktykę, by pokazać jak dużą siłę ma praca z ciałem, jakie oddziaływanie może mieć ona na osobowość i życie człowieka. Ciekawe w tym kontekście jest, że od 2020 roku na Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi istnieje specjalność somatyka w tańcu i terapii (studia drugiego stopnia)(2). To studia skierowane do tancerzy, choreografów, ale też instruktorów tańca, pedagogów, arteterapeutów. Interesujące, że praktycy, którzy czynnie pracują twórczo mają

okazję do pogłębiania swojej wiedzy w kontekście profilaktyki, wspomaganie leczenia, choreoterapii.

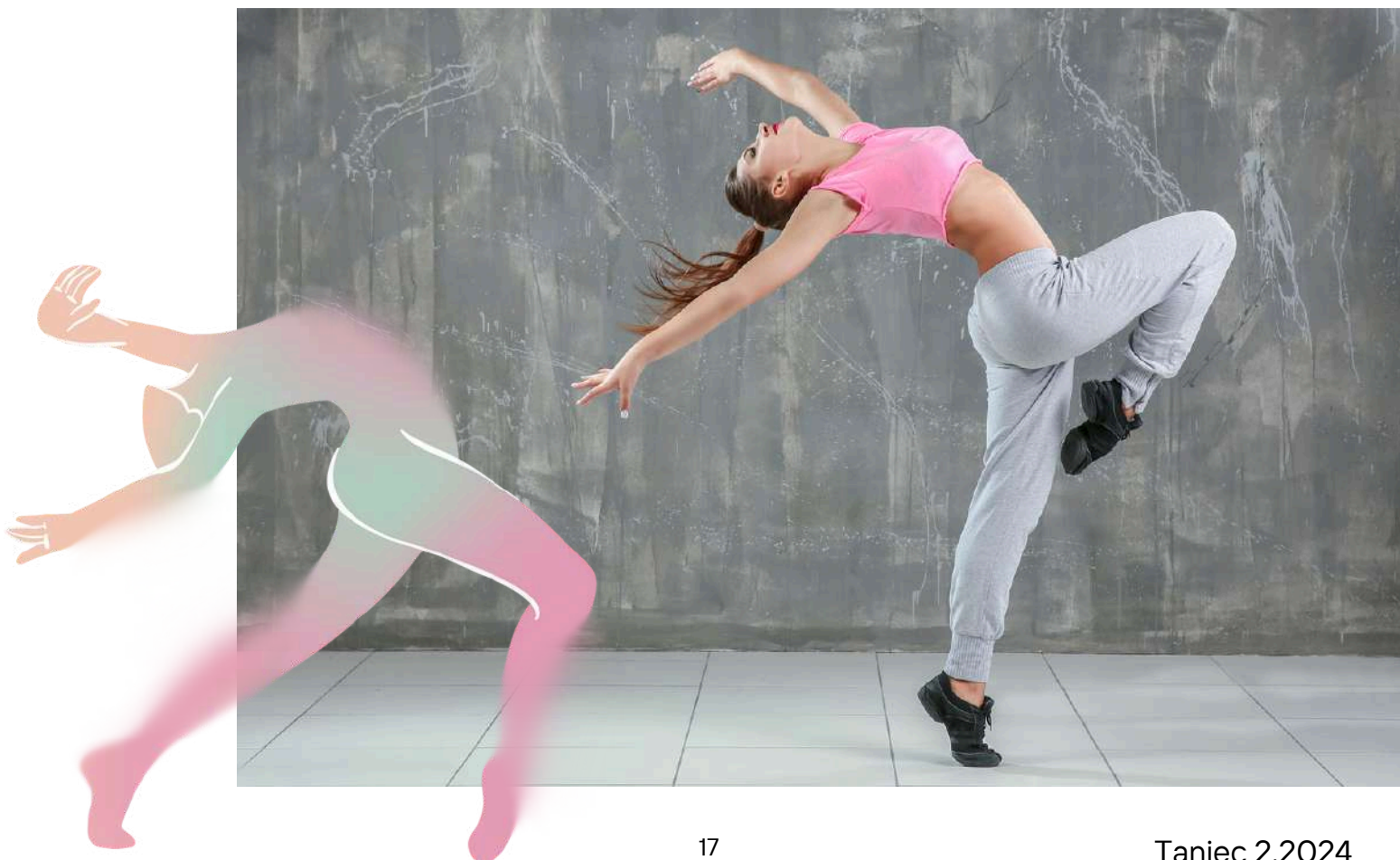
W sytuacji, gdy mamy tak różne propozycje, udowadniające, że ruch pełni ważną rolę w życiu człowieka, ciekawy staje się pewien paradoks. Z jednej bowiem strony pojawia się narracja, że udział w różnego rodzaju działaniach i praktykach ruchowych (czy to rozwojowych, ale też nauki konkretnych technik, warsztaty z poszczególnymi choreografami) jest ważny w rozwoju osobistym, z drugiej – osoby prowadzące takie zajęcia nierzadko w swojej pracy przyjmują na siebie dużą emocjonalną odpowiedzialność, która bywa obciążeniem. Kiedy w tym roku, jesienią, prowadziłam badanie dotyczące warunków pracy osób freelancerskich, działających w obszarze tańca współczesnego i konceptualnego, jedno z pytań, które zadawałam dotyczyło zdrowia psychicznego(3). Nie było osoby, która powiedziałaby, że nie ma z nim problemu, że nie potrzebuje wsparcia w tej kwestii. Respondenci opowiadali, że wykonywanie zawodów artystycznych związane jest z dużą wrażliwością, jednak tym, co zwróciło moją największą uwagę, były tematy dotyczące sytuacji życiowej, społecznej, materialnej.

W przypadku osób, które realizują prace z dziedziny tańca współczesnego, konceptualnego czy performansu, gdzie nie ma mowy w Polsce o zatrudnieniu etatowym, istotnym czynnikiem mającym duży wpływ na stan zdrowia psychicznego jest poczucie stabilności. Trudno jednak o nim mówić, gdy model pracy projektowej, jaki dziś dominuje wśród freelancerów (z dziedziny tańca, ale nie



tylko) gwarantuje raczej jej przeciwieństwo. Jak więc pracować twórczo mając świadomość, że zaproponowana stawka nie zapewni godnego życia? Dla wielu osób ze środowiska tańca praca artystyczna wiąże się więc z bardzo dużym stresem. Pogodzenie różnych obowiązków, zaplanowanie prób, przy jednoczesnym treningu i pracy koncepcyjnej – to już jest dużo. A pamiętajmy, że niejednokrotnie osoby zajmujące się tańcem łączą wiele funkcji: wykonawców, choreografów, managerów, producentów, organizatorów, specjalistów od promocji. Stres, niepewność, poczucie wzburzenia, paniki – to emocje, które towarzyszą na co dzień tym, których spektakle oglądamy, choć tego nie widzimy na scenie, to ukryte oblicze tego zawodu.

Przyglądając się z kolei tancerzom etatowym, w szczególności baletowym, można odnieść wrażenie, że ich stabilizacja dotyczy głównie wynagrodzenia i zabezpieczenia miejsca pracy – ale nie kwestii zdrowotnych. To bowiem profesja związana z dużą kontuzjogennością i z dużym obciążeniem psychicznym. Dotyczy to już wczesnych lat edukacji – od kilku lat publicznie mówi się o przemocy w szkołach baletowych, zaznaczyć należy, że proces nauki w tych placówkach związany jest z napięciem co do poprawnego rozwijania umiejętności (4). Potem dochodzi presja dotycząca osiągnięcia sukcesu, dostania się do zespołu baletowego, rozwoju kariery. To duże wyzwanie dla ciała, a do tego niełatwo poradzić sobie z tak dużym stresem.





I wreszcie kwestia samego działania jakim jest wystąpienie przed publicznością. Każdy, kto wychodzi na scenę – czy to na deskach opery, teatru muzycznego, teatru tańca, w przestrzeni, w której w danym momencie gości taniec współczesny – odczuwa treść, chce zrealizować swoje zadanie jak najlepiej. Z jednej strony chodzi o realizację sceniczną koncepcji, z drugiej – o poczucie satysfakcji i zaspokojenia potrzeb odbiorczych. To także łączy się ze niepokojem, a ten sprawia, że pojawiają się różnego rodzaju kryzysy psychiczne.

Większość osób, z którymi rozmawiałam podczas wspomnianego już badania, wskazało na potrzebę podjęcia psychoterapii czy konsultacji z lekarzem. Już na tej podstawie (a była to 1/6 tancerzy współczesnych, którzy pracują w Polsce) mogę stwierdzić, że w środowisku tym mamy do czynienia z dużym problemem, związanym z kondycją zdrowia psychicznego (5).

Dlatego też trafnym pomysłem byłoby stworzenie systemu wsparcia psychologicznego – z którego korzystać mogłyby osoby ze środowisk artystycznych. Pewien rodzaj takiej pomocy pełni już program wspieraMY Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca (6). Jego działalność rozpoczęto w czasie pandemii, od 2022 roku została ona rozbudowana o pakiet usług, które są częściowo płatne. Można więc umówić się na konsultację psychologiczną, psychoterapię indywidualną, ale i na diagnostykę w postaci testów psychologicznych. W czasie jednak, kiedy piszę ten tekst, na trzy kolejne miesiące nie ma już wolnych terminów. To by oznaczało, że zainteresowanie takim wsparciem jest duże, warto by było więc rozbudować program, rozszerzyć jego ofertę. Oczywiście mam świadomość, że wiąże się to z przeznaczeniem dodatkowej puli finansów publicznych, by zwiększyć liczbę godzin, zatrudnić kolejnych specjalistów. Jednakże zaznaczyć należy, że wspieraMY ukierunkowany jest na grupę tancerzy i muzyków, a osoby, które zatrudniane są do pracy z nimi znają specyfikę tych zawodów. To kluczowe, by uzyskać jak najlepszą pomoc. Można wtedy pominąć kwestię tłumaczenia

z czym wiąże się praca artystyczna – co niestety zazwyczaj ma miejsce w czasie wizyty u przypadkowego terapeuty. A zawód ten nie łączy się tylko z tym, co piękne, wzniosłe, refleksyjne, lecz także

z emocjami, które bywają trudne do opanowania i zrozumienia.

Przypisy

1. Z. Pędzich (red.), Psychoterapia tańcem i ruchem. Teoria i praktyka, t. I, Gdańsk 2014, s. 32-33. Książka ta ukazała się w dwóch tomach i jest jedną z najważniejszych publikacji, podsumowujących ten temat. Zuzanna Pędzich jako certyfikowana terapeutka DMT prowadzi działalność edukacyjną, organizując warsztaty i szkolenia, aktualnie w ramach ośrodka „Przystań ruchu”.
2. Więcej na temat tej specjalności na stronie uczelni: <https://www.amuz.lodz.pl/index.php/pl/dla-kandydata/rekrutacja-2023-2024-regulamin-i-informator-rekrutacyjny/somatyka-w-tancu-i-terapii-studia-stacjonarne-i-niestacjonarne-drugiego-stopnia> [dostęp 22.II.2023].
3. iTaniec. Badanie poświęcone warunkom pracy, online: <https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/taniec-badanie-poswiecone-warunkom-pracy/> [dostęp 22.II.2023].
4. Zob. M. Sławecka, Balet, który niszczy, Warszawa 2019.
5. Liczebość podaję za danymi zawartymi w publikacji: D. Ilczuk, E. Gruszka-Dobrzyńska, Z. Socha, W. Hazanowicz, Policzone i policzeni! Artystki i artyści w Polsce, Warszawa 2020. Jest to najbardziej aktualne opracowanie, w którym zaprezentowano dane ilościowe dotyczące środowisk twórczych.
6. wspieraMY, online: <https://nimit.pl/wspieramy/> [dostęp 23.II.2023].

NA BALETOWYM OLIMPIE - PARĘ SŁÓW O PRIX DE LAUSANNE

Tekst: Agnieszka Narewska-Siejda

TO JEDEN Z NAJBARDZIEJ PRESTIŻOWYCH KONKURSÓW BALETOWYCH NA ŚWIECIE, KTÓRY CO ROKU GROMADZI W SZWAJCARII MŁODYCH, UTALENTOWANYCH TANCERZY KLASYCZNYCH, STOJĄCYCH U PROGĘ PROFESJONALNEJ KARIERY. HISTORIA KONKURSU SIĘGA JUŻ PONAD PÓŁ WIEKU, A JEGO LAUREACI TO WYBITNI ARTYŚCI BALETU ZATRUDNIANI NASTĘPNIE W NAJLEPSZYCH TEATRACH CAŁEGO ŚWIATA.



Fot. Finalisci konkursu 2024, fot. Rodrigo Buas, dzięki uprzejmości Prix de Lausanne

Pierwsza edycja konkursu miała miejsce w 1973 roku i odbyła się z inicjatywy amatora tańca, filantropa i przemysłowca Philippe'a Braunschweiga, który wraz ze swoją żoną Elvirą nie szczędził energii oraz znacznych funduszy na wspieranie młodych, zdolnych tancerzy (1). O jego szacunku i sympatii dla tych artystów świadczy również fakt, iż zaangażował się on w pomoc tancerzom emerytowanym i we wspieranie ich w transformacji zawodowej. W miejscu tym warto przywołać także wypowiedziane przez niego słowa: „Tancerze znajdują się w ambiwalentnej sytuacji. Ich status społeczny nie jest jasny. Zarówno artyści, jak i atleci, nie otrzymują takiego szacunku, na jaki zasługują”(2). W zmianie tego stanu rzeczy pomoc miał m.in. organizowany przez Braunschweiga konkurs.



Zdj. Finalisci konkursu 2024, fot. Gregory Batardon, dzięki uprzejmości Prix de Lausanne

W proces wypracowania formuły Prix de Lausanne małżeństwo Braunschweigów zaangażowało oczywiście profesjonalistów, wybitnych znawców w swojej dziedzinie. Wśród wielu ważnych osób, które entuzjastycznie zareagowały na pomysł konkursu, była m.in. Rosella Hightower – amerykańska tancerka, która błyszczała na baletowych scenach zarówno Ameryki, jak i Europy. Pomogła ona dopracować formułę konkursu, pozyskać nagrody dla laureatów oraz zebrać znakomite jury. Oprócz niej, Braunschweig zaprosił do współpracy m.in. Maurice'a Bějarta, który również wsparł tę inicjatywę swą bezcenną wiedzą i doświadczeniem.

Wypracowanie odpowiednich zasad, warunków i prestiżu konkursu było złożonym procesem, ale w stosunkowo szybkim tempie udało się uzyskać zadowalające rezultaty. Już od drugiej edycji (1974) finał konkursu był transmitowany w telewizji szwajcarskiej oraz japońskiej, gdzie gromadził rzesze widzów zafascynowanych sztuką baletową. W trzeciej edycji konkursu (1975) jury zwiększyło swą liczebność z siedmiu do jedenastu członków. W 1984 roku dodano do konkursowych eliminacji etap lekcji tańca współczesnego. Odpowiadając na zmieniające się potrzeby artystyczne i wymagania od tancerzy wszechstronności i sprawności nie tylko w technice tańca klasycznego, od 1998 roku do udziału w konkursie zapraszani są również młodzi choreografowie tańca współczesnego.

Nie poprzestają oni na układaniu wariacji dla uczestników Prix de Lausanne, lecz również towarzyszą im w trakcie eliminacji, doskonaląc ich warsztat i dając cenne wskazówki i uwagi. Zwieńczeniem procesu wprowadzania do konkursu tańca współczesnego było ustanowienie w 2000 roku Nagrody Tańca Współczesnego (Contemporary Dance Prize), obejmującej stypendium do znakomitej szkoły tańca współczesnego, a przyznawanej finaliście, który w trakcie pokazu wykazał się olbrzymim potencjałem w tej technice tańca⁽³⁾. W 2024 roku w części współczesnej konkursu kandydaci mogli wybierać wyselekcjonowane układy choreograficzne następujących artystów: Jormy Elo, Christophera Wheeldona, Cathy Marston, a także Eleny Dombrowski oraz Aleishy Walker. Dwie ostatnie choreografki zostały laureatkami Prix de Lausanne w 2023 roku, zdobywając Young Creation Award.



Zdj. Finalisci konkursu 2024, fot. Gregory Batardon, dzięki uprzejmości Prix de Lausanne



Zdj. Dzień 2, fot. Gregory Batardon, dzięki uprzejmości Prix de Lausanne

Organizatorzy konkursu starają się, aby już sam udział w nim był dla młodych tancerzy bardzo rozwijający, bez względu na ostateczny wynik eliminacji. Dlatego też młodzi adepci sztuki baletowej, oprócz lekcji z choreografem tańca współczesnego, mają również kontakt z mentorami tańca klasycznego, którzy dają im indywidualne uwagi, rozwijając ekspresję sceniczną oraz wyraz artystyczny konkursantów.

Jeśli chodzi o kontekst geograficzny konkursu, choć kojarzony jest z Lozanną, zdarzało się, że opuszczał on granice Szwajcarii. Po raz pierwszy stało się tak w 1985 roku, kiedy postanowiono, że Prix de Lausanne odbędzie się w Nowym Jorku. Cztery lata później młodzi tancerze walczyli o miejsce na podium w Tokio, a w 1995 roku w Moskwie. Ta geograficzna „wędrowka” konkursu miała na celu nie tylko powiększenie jego renomy i rozgłosu, lecz przede wszystkim zwiększenie szans biednej, lecz utalentowanej młodzieży na uczestnictwo w nim.

Tym co wyróżnia Prix de Lausanne jest również fakt, iż jego organizatorzy przykładają olbrzymią wagę nie tylko do artystycznego wymiaru zawodu tancerza, lecz również do strony zdrowotnej – zarówno w wymiarze fizycznym, jak i psychicznym, emocjonalnym. Dlatego też od 2000 roku uczestnicy konkursu poddawani są dodatkowym badaniom lekarskim. Jury bierze również pod uwagę muzykalność, wyraz artystyczny, jak również plastyczność ciała oraz swoistą inteligencję kinetyczną – umiejętność szybkiego przyswajania i rozumienia nowych ruchów.



Zdj. Finalisci konkursu 2024, fot. Gregory Batardon, dzięki uprzejmości Prix de Lausanne

Choć samo uczestnictwo w konkursie jest oczywiście bezcennym i niezwykle wzbogacającym doświadczeniem, nie można nie wspomnieć o nagrodach, które niejednokrotnie stanowią spełnienie marzeń młodych tancerzy. Oprócz dyplomów, medali przyznawane są również nagrody pieniężne oraz stypendia do najlepszych szkół baletowych na świecie (m.in. Paris Opera Ballet School, School of American Ballet, John Cranko School, Accademia Teatro alla Scala, czy Ailey School), a także kontrakty z prestiżowymi zespołami i teatrami (m.in. Australian Ballet, Royal Ballet, Nederlands Dans Theater II, Houston Ballet, czy Béjart Ballet Lausanne). Co ważne, dla tancerzy, którzy nie zdobyli żadnej nagrody, organizowana jest dodatkowa lekcja-audycja, oglądana przez dyrektorów szkół i zespołów partnerskich konkursu, którzy mogą zaproponować młodym artystom baletu angaż do prowadzonych przez siebie instytucji.

Prix de Lausanne to konkurs trzyletni. Kandydaci podzieleni są na dwie grupy wiekowe: młodszą (15-16 lat) oraz starszą (17-18). Pierwsza selekcja odbywa się na podstawie nadesłanego materiału wideo. W 2024 roku zaaplikowało 425 uczestników (333 dziewcząt i 92 chłopców).

Ci, którzy spełnili oczekiwania jury, zostają następnie zaproszeni na tydzień do Szwajcarii, gdzie uczestniczą w półfinałowych przeglądach.

Przez sześć dni uczęszczają na lekcje i próby, którym przyglądają się uważnie członkowie jury. Zwieńczeniem ich wspólnej pracy jest pokaz wariacji klasycznych oraz choreografii współczesnej w teatrze, przed publicznością.

W ostatniej edycji konkursu w półfinale wzięło udział 86 tancerzy z całego świata. Byli oni oceniani przez dziewięcioosobowe jury składające się z uznanych tancerzy i choreografów, z których większość sama była w przeszłości laureatami Prix de Lausanne. W 2024 roku przewodniczącą jury była Darcey Bussell, która podkreśliła w swej przemowie, wieńczącej konkurs, że najważniejsze w zawodzie tancerza jest bycie artystą, nie akrobatą. Sędziowie wybrali 20 finalistów. Najwięcej, aż czterech, laureatów było reprezentantami Południowej Korei (Wongyeom Lee, E-Eun Park, Jioh Kim, Yujeong Kang), zaś trzema nagrodzonymi artystami mogły pochwalić się Japonia (Taichi Toshida, Airi Kobayashi, Takafumi Hori) oraz Stany Zjednoczone (Crystal Huang, Natalie Steele, Carson Willey). Nagrodę główną zdobył najmłodszy finalista – piętnastoletni João Pedro Dos Santos Silva

z Brazylii. Wytańczył ją wariacją z baletu *Arlekinada*, w której poza wirtuozowską techniką tańca (wspaniałe piruettes!), wykazał się również charyzmą, ekspresją i czystą radością z tańca. W repertuarze współczesnym zaprezentował się zaś w układzie *Plan to B* Jormy Elo. Ulubienicą publiczności została zaś osiemnastoletnia Paloma Livellara Vidart, która poza



Fot. Dzień 2, fot. Rodrigo Buas, dzięki uprzejmości Prix de Lausanne

wspaniale zatańczoną wariacją Gamzatti z baletu Bajadera, zachwyciła widzów niezwykłą lekkością, swobodą, plastyką ciała, a przede wszystkim nieskrywaną, żywiołową, udzielającą się odbiorcy radością, jaką zaprezentowała w repertuarze współczesnym (You Turn Me on I'm a Radio Christophera Wheeldona).

Wśród nagrodzonych nie było Polaków. Ostatnim naszym rodakiem, który został wyróżniony na Prix de Lausanne był Stanisław Węgrzyn (4). Miało to miejsce w 2017 roku. Węgrzyn zdecydował się na staż w Royal Ballet i w zespole tym tańczy do dziś jako artysta zespołowy. Przed nim w Lozannie triumfy święcił w 1998 roku Michał Kopiński, otrzymując w nagrodę stypendium do brytyjskiej Royal Ballet School. W 1994 roku jury do grona najlepszych tancerzy konkursowych zaliczyło Jacka Tyskiego, który zdecydował się rozwijać swój talent w szkole Johna Neumeiera – Hamburg Ballettschule. Zaś pierwszą Polką, która znalazła się w finale Prix de Lausanne była Katarzyna Gdaniec, otrzymując w 1983 roku nagrodę pieniężną.

Kolejne zmagania utalentowanej, baletowej młodzieży odbędą się w dniach 2-9 lutego 2025 roku. Mamy nadzieję, że będą wśród nich również reprezentanci Polski – już teraz trzymamy kciuki!

Przypisy

1. Więcej na temat życia Philippe'a Braunschweiga i jego roli w historii Prix de Lausanne zob. Anna Kisselgoff, Philippe Braunschweig, Prix de Lausanne Founder, Dies at 82, online: <https://www.nytimes.com/2010/04/07/arts/dance/07braunschweig.html> [dostęp 10 marca 2024].
2. Tamże. Tłum. A. Narewska-Siejda.
3. Zob. strona internetowa Prix de Lausanne: <https://www.prixdelausanne.org/our-history/> [dostęp 10 marca 2024].
4. i W 2020 roku w Prix de Lausanne wziął również udział Łukasz Bałoniak, któremu udało się zakwalifikować do półfinału.



Fot. Dzień 2, fot. Rodrigo Buas, dzięki uprzejmości Prix de Lausanne

PDL2024 © Rodrigo Buas

TĘSKNOTA COPPELIUSA

Tekst: Elżbieta Pastecka



Coppellia. Fot. Krzysztof Mystkowski /KFP Opera Bałtycka w Gdańsku

Fachowo i atrakcyjnie prowadzony przez Wojciecha Warszawskiego zespół baletowy Opery Bałtyckiej po raz kolejny zauroczył publiczność i krytyków, tym razem premierą (6.04.br.) nowej wersji XIX-wiecznego baletu komicznego Coppelia opracowanej przez wybitnego duńskiego tancerza i choreografa, Johana Kobborga. Oryginalne libretto Charlesa Nuittena i Arthura Saint-Leona zostało przez niego odczytane na nowo, nadając błażej intrydze miłosnej głębszy wymiar emocjonalny.



Coppelia, Fot. Krzysztof Mystkowski /KFP Opera Bałtycka w Gdańsku

Kluczem do dokonania zmian stała się postać Coppeliusa – w oryginale zdziwaczałego samotnika podejmującego obsesyjne wysiłki ożywienia tworzonych przez siebie lalek. Dociekania Kobborga nad tą postacią poskutkowały wnioskiem, iż Coppelius musiał doznać w życiu dotkliwej straty, stąd w nowej wersji jawi się on głęboko nieszczęśliwym starcem, boleśnie przeżywającym osobistą tragedię: śmierć żony i córki, zaś tworzone przez niego lalki stają się uosobieniem utraconych najbliższych mu osób. Tak odczytany dramat Coppeliusa nadaje dziełu całkiem inny, bynajmniej nie komiczny, wydźwięk: wiodąca emocja akcji, czyli obsesja ożywiania lalek przez samotnego dziwaka po domyślnej stracie, zostaje zastąpiona obsesją osamotnionego, zrozpaczonego człowieka po realnej stracie. Zaś usilne próby ożywienia lalki Coppelii podejmowane są przez niego w nadziei na ulżenie bezgranicznej tęsknocie i samotności, co stworzyłoby szansę uwolnienia się od bolesnych wspomnień. Zatem u Kobborga akcja baletu toczy się dwubiegunowo: widzowie obserwują na przemian tragiczne losy Coppeliusa i komiczne Swanildy i Franza; tym samym Coppelia w wersji duńskiego twórcy zasługuje na status tragikomedii.

W rolę Coppeliusa wciela się Wojciech Warszawski, były solista zespołu baletowego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, ceniony za doskonałą aktorską interpretację kreowanych postaci, idącą w parze z nienaganną techniką tańca. Jego Coppelius wywołuje u widzów następujące po sobie w toku rozwoju akcji skrajne emocje: od przerażenia po rodzące się współczucie. Na szczególną uwagę w kreowaniu tej roli zasługują sceny tzw. pantomimiczne, które nie są banalną imitacją gestów (co zazwyczaj obserwujemy w XIX-wiecznych baletach komicznych), a efektem głębokiego przeżycia, co jest istotą prawdziwej sztuki mimu. To właśnie mistrzowskie operowanie pantomimą w balecie - obok zwartej i dynamicznej fabuły, wartkiej akcji tudzież malarskich wizji – jest charakterystyczną cechą choreografii Kobborga, że wspomnę chociażby jego wersję Sylfidy (o której pisałam w letnim numerze „Tańca” ub. roku po obejrzeniu premiery tego spektaklu w znakomitym wykonaniu Czeskiego Baletu Narodowego w Pradze).

Zespół gdańskich tancerzy przekonująco interpretuje tragikomiczną malarską wizję Kobborga. Prym wiodą doskonali technicznie i zabawni aktorsko odtwórcy głównych ról: Mayu Takata (Swanilda) i Gento Yoshimoto (Franz). Na szczególne uznanie zasługuje charakterystyczna dla Kobborga maestria scen zespołowych, w tym znakomicie tańczony czardasz oraz mazur i walc. Zapadają w pamięć kreacje Przyjaciółek Swanildy, Przyjaciół Franza, Mieszkańców i Lalek. Szczerze rozbawienie budzą role Burmistrza, Notariusza, Karczmarza i jego Żony; uroczo prezentują się Dzieci w wykonaniu uczniów Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Gdańsku. Całości dopełniają wysmakowana scenografia i kostiumy autorstwa Hanny Wojciechowskiej-Szymczak - wszystkich twórców tego widowiska nie sposób wymienić. Podczas premiery Orkiestrą Opery Bałtyckiej dyrygował Luis Gorelik, wydobywając z barwnej kompozycji Léo Delibes’a jej nastrojowe niuansy.

Reasumując: składające się na inscenizacyjny rozmach dzieła widowiskowość i malarskość czynią ten balet radosnym przeżyciem mimo tragedii Coppeliusa. Ot, życie...



Coppelia

Realizatorzy

Kompozytor Léo Delibes

Libretto: Johan Kobborg, na podstawie oryginalnego libretta Charlesa Nuittera i Arthura Saint-Léona

Premiera w Operze Bałtyckiej

6 kwietnia 2024

Kierownictwo muzyczne Luis Gorelik

Obsada 6.04.2024:

Coppelius Wojciech Warszawski

Swanilda Mayu Takata

Franz Gento Yoshimoto

Coppelia Ialka Izabela Sokołowska-Boulton

Przyjaciółki: Oliwia Bryłkowska, Milena Cramer, Elżbieta Czajkowska-Kłos, Natalia Cedrowicz,

Sara Lemus,

Ludwiga Andruszkiewicz

Przyjaciele: Jacopo Severini, Victor Verdecia-Rodriguez, Filip Michalak, Daniel Morrison
Samuel De Luca, Russell Nokes

Mieszkaniki: Ewelina Adameczyk, Sandra Springhorn, Wiktoria Byczkowska, Christina Janusz
Julia Niekowal, Agnieszka Wojciechowska, Paulina Puchała (OSB), Agata Uhlenberg (OSB)

Mieszkańcy: Andrzej Ryll, Bartosz Białowas, Lorenzo Dallera, Michał Zelent, Bartosz
Kondracki, Jakub Kiryk (OSB), Adam Spanowski (OSB), Denys Kobylko (OSB)

Burmistrz: Bartłomiej Więckowski

Notariusz: Robert Kulanin

Karczmarz: Radosław Palutkiewicz

Żona karczmarza: Anna Wierzchucka-Tryksza

Miejscowi: Piotr Borowy, Dorota Więckowska, Alisa Bielova (OSB)

Lalki: Joanna Wąs (OSB), Amelia Bodanka (OSB), Wiktoria Więckowska (OSB)

Dzieci: Emilian Mateja (OSB)

Hugo Szmidt (OSB)

Anna Mieczkowska (OSB)

Sabina Pastuszek (OSB)

Antonina Berman (OSB)

Helena Celińska-Jakubowicz (OSB)

Agata Oleszek (OSB)

Zofia Thrun (OSB)

Coppelia, Fot. Krzysztof Mystkowski /KFP Opera Bałtycka w Gdańsku

Tekst: Ewa Kretkowska



Początek sezonu 2023/2024 Polskiego Baletu Narodowego wiązał się z paroma smutnymi dla stałych bywalczyń i bywalców Opery wiadomościami o planowanych odejściach ze sceny dwóch wybitnych pierwszych tancerzy - Maksima Woitiula i Dawida Trzensimiecha. Uwielbiany przez warszawską publiczność Woitiul jesienią został etatowym baletmistrzem PBN, natomiast Trzensimiech, który po raz ostatni wystąpił w grudniu 2023, swoją pedagogiczną opieką objął dziesięcioosobową grupę PBN Junior – nowe przedsięwzięcie zainicjowane przez dyrektora Krzysztofa Pastora.

Od dawna w środowisku związanym z polskim baletem słysząc głosy o niedostatecznym promowaniu polskich tancerek i tancerzy, o tym, że w wiodących zespołach nad Wisłą brakuje rodzimych talentów. Osoby głośno domagające się i na łamach prasy, i w nierzadko mało wybrednych komentarzach

w internecie, by przymiotniki w nazwie najważniejszego polskiego zespołu, czyli Polskiego Baletu Narodowego, rozumieć wyłącznie literalnie zdają się nie zauważać faktu, że sytuacja w naszym kraju nie odbiega zasadniczo od tego, co dzieje się na świecie. Niemniej głosy te zapewne miały jakiś wpływ na decyzję Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które na krótko przed ostatnimi wyborami zdecydowało się wesprzeć Teatr Wielki - Operę Narodową dotacją celową wysokości miliona złotych na powołanie grupy PBN Junior, mającej – jak można przeczytać w materiałach prasowych – stanowić pomost między edukacją w szkołach baletowych a pracą w profesjonalnym zespole baletowym i tym samym zwiększyć szanse polskich absolwentek i absolwentów na angaż w PBN. Podobnie jak w przypadku warsztatów choreograficznych, czyli cieszących się od lat zasłużoną popularnością i przynoszących świetne rezultaty Kreacji, również powołanie zespołu Juniorów jest powtórzeniem dobrych wzorów holenderskich. Tu Junior Company działa od 2013 roku. Program edukacyjny w Europie oferuje również balet zuryski, a w USA American Ballet Theater.



Zdj. PBN Junior, *Juwenalia*, fot. Ewa Krasucka

Grupa PBN Junior składa się z dziesięciorga absolwentek i absolwentów polskich szkół baletowych (z jednym wyjątkiem – Roberto Olivieri ukończył Szkołę Baletową Opery Rzymskiej). Najliczniej reprezentowana jest warszawska OSB, którą ukończyli Maria Grzymała, Julia Skubis, Paweł Dobrzyński, Cezary Szlachta, uczennicą tej szkoły była również Łucja Ulbrych (edukację zakończyła w prywatnej szkole, notabene prowadzonej przez byłych tancerzy PBN). Oprócz tego szeregi Juniorów zasiliły szkoły: gdańska (Weronika Gałązka, Maciej Duda) i łódzka (Kamila Lechowska, Mikołaj Spiżewski). Nazwiska te dla osób śledzących wydarzenia w polskim środowisku tanecznym nie są zaskoczeniem. Niejednokrotnie bowiem przewijały się w konkursach szkolnych, a także w znanej szerszej publiczności rywalizacji o tytuł Młodego Tancerza Roku 2023. 24 listopada 2023 grupa pracująca pod skrzydłami Dawida Trzensimiecha i Iriny Wasilewskiej zaprezentowała się na małym scenie Opery Narodowej.

W pierwszej z trzech części można było zobaczyć cały zespół (w rolach solowych: Kamila Lechowska, Paweł Dobrzyński) w choreografii tancerza PBN i uczestnika Kreacji Antonio Lanzo stworzonej specjalnie na tę okazję. Lanzo sięgnął po muzykę Mozarta (*Eine Kleine Nachtmusik*)

i w swoim już wypracowanym stylu ułożył miniaturę – nie wolną tym razem od zapożyczeń od Jiříego Kyliána – z założenia lekką, wypełnioną humorem, ale też niedopowiedzeniami. Młodzi wykonawcy sprościli postawionemu przed nimi zadaniu od niełatwej strony technicznej (Lanzo konsekwentnie trzyma się techniki neoklasycyzmu). Nie zdołali jednak doprawić występu odrobiną

Zdj. PBN Junior, *Eine kleine Nachtmusik*, fot. Ewa Krasucka



własnej niezmałonej radości tańczenia – zbyt skupieni na odgrywaniu radości zaplanowanej przez choreografa. Patrząc na *Eine Kleine Nachtmusik*, miałam wrażenie, że wszystkiego jest nieco za dużo: intrygi, pantomimy, żartów, confetti.

Po przerwie na scenie można było podziwiać bardziej indywidualne prezentacje. Najpierw duet stworzony przez Gianni Melfiego do muzyki Maxa Richtera zatańczyli Weronika Gałązka i Maciej Duda. Ładny, plastyczny, ale jednocześnie nie zapadający szczególnie w pamięć. A po nim dwie choreografie, które pierwotnie wykonywane były przez tancerzy PBN. Najpierw w duecie Krzysztofa Pastora z ważnego w jego dorobku baletu *Kurt Weill* pokazali się Paweł Dobrzyński i Mikołaj Spizewski. „Podarowanie” tego fragmentu młodym tancerzom, a także ułożenie dla nich oryginalnej choreografii, o której za moment, udowadnia, że nowy projekt jest szczególnie bliski sercu dyrektora PBN. Jeżeli chodzi jednak o wybór akurat tego duetu, nie był on najbardziej fortunny. Wykonanie było poprawne, ale wyraźnie brakowało mu, co zresztą nie powinno specjalnie dziwić, dojrzałości. Tancerze technicznie bez zarzutu sprawiali wrażenie, że nie bardzo wiedzą, co tańczą.

Zdj. Roberto Olivieri i Maria Grzymala, „A Blurry Reflection”, fot. Ewa Krasucka





Zdjęcie: PBN Junior, fotografia: Ewa Krasucka

Dużo lepiej wypadła etiuda Kristófa Szabó stworzona w trakcie Kreacji XV – *A blurry reflection*. Była to wersja minimalnie zmieniona (skrótowa?) i mam wrażenie, że uproszczona względem pierwowzoru. Ingerencje te były słusznymi posunięciami – Szabó, sam jeszcze bardzo młody, najlepiej dotarł do debiutantów, którzy w jego choreografii wypadli najlepiej. W tańcu Weroniki Gałązki, Marii Grzymały, Kamili Lechowskiej, Julii Skubis, Roberto Olivieri i Cezarego Szlachty widać było autentyczne zaangażowanie. W końcu świetne warunki warsztatowe przełożyły się na doskonałe wrażenie artystyczne.

W finale ponownie wystąpił cały zespół w choreografii Krzysztofa Pastora pt. *Juvenalia*, którą dyrektor PBN stworzył specjalnie na ten wieczór. Było to zakończenie barwne i widowiskowe, pozostawiające dobre wrażenie i niewielki niedosyt. Trema opuściła tancerki i tancerzy chyba dopiero przy ukłonach, zdaje się, że nad opanowaniem i wiarą we własne możliwości trzeba jeszcze popracować. A okazji ku temu nie brakuje, bo PBN Junior po Warszawie będzie miał okazję zaprezentować się w mniejszych ośrodkach takich jak Biała Podlaska czy Siedlce. W lutym 2024 zaś *Juvenalia* będą pokazywane w ramach pierwszej edycji festiwalu *Przedwiośnie Baletowe* organizowanego przez Teatr Wielki w Poznaniu.

Juvenalia

24 listopada 2023, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa

Tytuł: Eine Kleine Nachtmusik

Muzyka: Wolfgang Amadeus Mozart

Choreografia: Antonio Lanzo

Światła: Antonio Lanzo

Dziewczyna – Kamila Lechowska,

Chłopak – Paweł Dobrzyński;

zespół PBN Junior

Tytuł: The end of all our exploring

Muzyka: Max Richter

Choreografia: Gianni Melfi

Światła: Tomasz Fabiański

Tancerze: Weronika Gałązka, Maciej Duda

Tytuł: Srebrne jezioro (z baletu Kurt Weill)

Muzyka: Kurt Weill

Choreografia: Krzysztof Pastor

Światła: Paweł Jasiński

Tancerze: Paweł Dobrzyński, Mikołaj Spizewski

Tytuł: A blurry reflection

Muzyka: Edward Elgar

Choreografia: Kristóf Szabó

Światła: Tomasz Fabiański

Tancerki i tancerze: Weronika Gałązka,

Maria Grzymała,

Kamila Lechowska,

Julia Skubis, Roberto Oliveri,

Cezary Szlachta

Tytuł: Juvenalia

Muzyka: John Adams

Choreografia: Krzysztof Pastor

Światła: Paweł Jasiński

Zespół PBN Junior



Zdj. PBN Junior, Eine kleine Nachtmusik, fot. Ewa Krasucka

ZATRZYMAĆ JESZCZE CHOCIAŻ CHWILĘ...

Tekst: Marianna Jasionowska

W sobotni wieczór 18 listopada 2023 w Four Seasons Center for the Performing Arts w Toronto, świętowano wspaniałą, 25-letnią karierę Piotra Stańczyka. Na rozpoczęcie sezonu 2023/24 Piotr Stańczyk wystąpił w ostatniej premierze jako główny tancerz Kanadyjskiego Baletu Narodowego, żegnając się z tamtejszą publicznością.

To była ostatnia premiera Stańczyka na stanowisku Principal Dancer. Podczas wieczoru 11 listopada miała miejsce światowa premiera *Emma Bovary* Helen Pickett wraz z kanadyjską premierą *Pasji* Jamesa Kudelki. Aby uczcić znakomitą karierę Piotra, dyrektor artystyczna Hope Muir nabyła na jego pożegnalny występ choreografię Kudelki, postaci która kształtowała karierę artystyczną Piotra. Stańczyk zatańczył w wybranych przedstawieniach, a finałowy występ odbył się 18 listopada.



Zdj. Artyści Narodowego Baletu Kanadyjskiego w *Passion*
Fot. Karolina Kuras. Dzięki uprzejmości Narodowego Baletu Kanadyjskiego.



Zdj. Svetlana Lunkina i Piotr Stanczyk z artystami baletu w *Passion*
Fot. Karolina Kuras. Dzięki uprzejmości Narodowego Baletu Kanadyjskiego.

Pasja, stworzona dla Houston Ballet w 2013 roku, to historia miłosna, której precyzyjna struktura odzwierciedla muzykę, pierwszą część Koncertu na fortepian D op. 61a Beethovena. Choreografia przeznaczona na dwie pary – klasyczną (Calley Skalnik i Harrison James) i kontrastującą z nią współczesną (Svetlana Lunkina i Piotr Stańczyk), których taniec przeplata się zmałym, żeńskim *corps de ballet*. Dodatkowo występują dwie drugorzędne pary klasyczne. Choreografia z założenia ma ukazywać złożone relacje miłości i namiętności.

Para współczesna ukazuje pożądanie, para klasyczna jest bardziej powściągliwa. Charakter obu par oddają zarówno technika taneczna jak i kostiumy (romantyczna, jasna spódniczka tiulowa i schludny kok kontra prosty zestaw: granatowakoszulka i brązowe spodnie, sukienka na ramiączkach w kolorze wrzosowym i luźno upięte włosy). Zestawienie pary współczesnej na tle miniaturowego, nieco sztucznego baletu klasycznego dosyć się gryzło.

Brak wyraźnie zarysowanej struktury sprawił, że pasja i sceniczna chemia łącząca Lunkinę i Stańczyka, wciągająca widzów, była często przerywana partiami klasycznymi, co pozostawiało solistów przechadzających się po scenie, patrzących na siebie z daleka bez wyraźnego celu. Ich partnerowania były technicznie skomplikowane i wymagające fizycznie. Stańczyk tańcząc współczesną rolę męską, niewątpliwie zaprezentował swoją charyzmę, doskonałą technikę i nienaganne partnerowanie, udowadniając

Zdj. Svetlana Lunkina i Piotr Stanczyk w *Passion*. Fot. Karolina Kuras. Dzięki uprzejmości Narodowego Baletu Kanadyjskiego.





PASJA

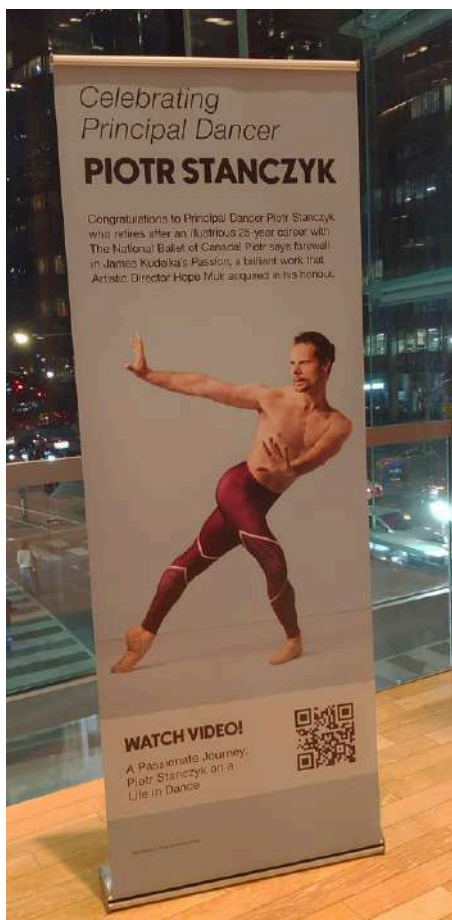
CHOREOGRAFIA: JAMES KUDELKA
SOLIŚCI: PIOTR STANCZYK ISVETLANA LUNKINA ORAZ
HARRISON JAMES I CALLEY SKALNIK

MUSIC:
LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO FOR PIANO IN D, OP.
61A, FIRST MOVEMENT
PIANO SOLOIST:
ANDREI STRELIAEV
COSTUME DESIGN:
DENIS LAVOIE
LIGHTING DESIGN:
MICHAEL MAZZOLA
WORLD PREMIERE: HOUSTON BALLET, HOUSTON, TEXAS,
SEPTEMBER 5, 2013
THE NATIONAL BALLET OF CANADA PREMIERE: FOUR
SEASONS CENTRE FOR THE PERFORMING ARTS, TORONTO,
NOVEMBER 10, 2023

Zdj. Svetlana Lunkina i Piotr Stanczyk w *Passion*. Fot. Karolina Kuras. Dzięki
uprzejmości Narodowego Baletu Kanadyjskiego.



Zdj. Piotr Stanczyk z artystami baletu, Fot. Bruce Zinger. Dziękuję uprzejmości Narodowego Baletu Kanadyjskiego.



Zdj. Plakat, Four Seasons Center for the Performing Arts, Toronto, listopad 2023. Fot. M.J.

po raz kolejny miano jednego z najlepszych artystów zespołu. Przyznam jednak, że znając jego wcześniejsze role, wieczór pozostawił niedosyt, chciałoby się oglądać go jeszcze na scenie. Również widzowie w Toronto nie mogli odżałować tej straty. Owacje na stojąco towarzyszyły hucznemu pożegnaniu a fani pierwszego solisty nie chcieli opuścić widowni.

Pan Piotr czeka na kolejne wyzwania w swojej karierze. Ostatnio był asystentem choreografki Anny Hop przy jej najnowszym balecie *Pinokio*, dla Polskiego Baletu Narodowego (premiera 21.04.2024).

W tej chwili balet „Pinokio” jest dostępny bezpłatnie na platformie OperaVision.eu do 1 stycznia 2025 r.

Tańcząc przez lata w NBC Stańczyk pozostawił po sobie dziedzictwo pełne wspaniałych występów, pięknych partnerowań i zaangażowania w sztukę tańca.

Polecamy wywiad z Artystą w numerze 3.2023 Tańca.

Juniorzy

rozwijają skrzydła

Utworzony w zeszłym roku młody zespół PBN Junior pod koniec sezonu 2023/24 zaprezentował się w kolejnym wieczorze, a także gościł z występami poza Warszawą.



PBN Junior, fot. Ewa Krasucka

Powstały z inicjatywy dyrektora Polskiego Baletu Narodowego Krzysztofa Pastora, przy niebagatelnym wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, PBN Junior jest próbą wypełnienia luki w zawodzie tancerza, powstałej pomiędzy etapem ukończenia szkoły baletowej a angażem w zespole baletowym, a także oczekiwaniami ilościowymi i jakościowymi rodzimych teatrów.

Widać, że projekt jest bliski sercu dyrektora Pastora, który w rozmowie ze mną podczas konferencji prasowej zapowiadającej sezon 2024/25, szczególnie podkreślał jeszcze tegoroczne występy juniorów w nowym repertuarze *Juwenalia 2*.

Inaugurujący prace młodego zespołu wieczór *Juvenalia* był pokazany podczas wiosennego festiwalu w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu.

13 czerwca zespół zaprezentował się w nowym programie *Juvenalia 2*, na który składały się: suita z klasycznego *Korsarza* Mariusa Petipy, nowa choreografia *Journey Within* do muzyki Juliusza Zarębskiego, zrealizowana specjalnie dla juniorów przez solistę londyńskiego Royal Ballet, włoskiego artystę Valentina Zucchettiego, a na finał ponownie *Juvenalia* Krzysztofa Pastora z muzyką Johna Adamsa.

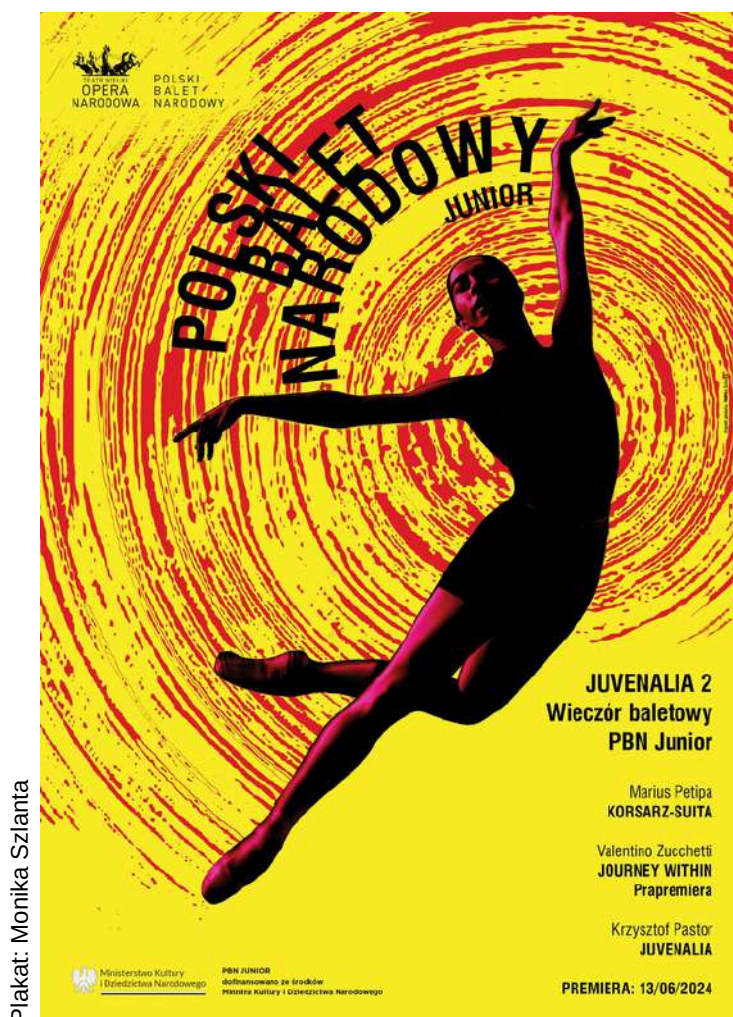
Po premierze drugiego programu, zespół wystąpił na deskach Opery Nova w Bydgoszczy. W lipcu zespół zaprezentował się w plenerze podczas Międzynarodowego Festiwalu Tańca im. Olgi Sawickiej w Łądku-Zdroju.

Czekamy na kolejne programy i kibicujemy młodym adeptom w rozwoju ich kariery, życząc wszystkim powodzenia w kolejnym sezonie.

PBN Junior pracował w tym sezonie pod opieką Iriny Wasilewskiej i pierwszego tancerza Dawida Trzensimiecha.

Skład osobowy PBN Junior w sezonie 2023/24:

Paweł Dobrzyński
Maciej Duda
Weronika Gałązka
Maria Grzymała
Kamila Lechowska
Roberto Olivieri
Julia Skubis
Mikołaj Spizewski
Cezary Szlachta
Łucja Ulbrych



Plakat: Monika Szlanta

Repertuar w sezonie 2023/24:**EINE KLEINE NACHTMUSIK**

Choreografia: Antonio Lanzo
 Muzyka: Wolfgang Amadeus Mozart
 Kostiumy: Emil Wysocki
 Światła: Antonio Lanzo
 Projekcje: Claire Barrow

Beztraska choreografia Antonia Lanzo opowiada o wydarzeniach z urodzinowego przyjęcia-niespodzianki zorganizowanego dla pewnej młodej dziewczyny. Ta wyjątkowa uroczystość, wypełniona tańcami, żartami i zabawami, jest swoistym hołdem dla uroku i prostego piękna muzyki Mozarta.

THE END OF ALL OUR EXPLORING

(czas trwania: 4 minuty)
 Choreografia: Gianni Melfi
 Muzyka: Max Richter
 Kostiumy: Gianni Melfi
 Światła: Tomasz Fabiański

Nie ustaniemy w poszukiwaniach,
 A kresem wszelkich naszych poszukiwań
 Będzie dojście do punktu wyjścia
 I poznanie tego miejsca po raz pierwszy.
 Z Little Gidding T.S. Eliota / tłum. K. Boczkowski

SREBRNE JEZIORO (z baletu Kurta Weilla, czas trwania: 5 minut)

Choreografia: Krzysztof Pastor
 Muzyka: Kurt Weill (Es ist keine Spur z Der Silbersee)
 Kostiumy: Maciej Zień
 Światła: Paweł Jasiński

Finałowa sekwencja z opery Weilla i Brechta mówi o dwóch mężczyznach, którzy nie znajdują społecznej akceptacji. Przynależą do przeciwnych obozów, a mimo to łączą ich więzy przyjaźni. Uciekają więc ku lepszej przyszłości poprzez cudownie zamrożone wiosną jezioro. W choreografii Krzysztofa Pastora ta scena symbolizuje emigracyjną ucieczkę przed narastającym niebezpieczeństwem. Znamienne, że krótko po premierze Srebrnego jeziora kompozytor opuścił Niemcy na zawsze.

A BLURRY REFLECTION (czas trwania: 7 minut)

Choreografia: Kristóf Szabó
 Muzyka: Edward Elgar (Koncert wiolonczelowy e-moll op. 85)
 Kostiumy: Marta Fiedler
 Światła: Tomasz Fabiański

Inspiracją dla Kristófa Szabó było zjawisko starzenia się, demencji oraz związanej z tym frustracji. Patrząc na osoby starsze zastanawiamy się często jakie historie kryją ich wysłużone ciała – w przeszłości piękne i sprawne. Być może ta choreografia jest zbiorem rozmazanych wspomnień osoby, która nie poznaje już siebie samej w lustrze...

JOURNEY WITHIN (czas trwania: 20 minut)

To nowa praca w programie PBN Junior - inspirowany polską muzyką Juliusza Zarębskiego balet w choreografii Valentino Zuchettiego, pochodzącego z Włoch pierwszego solisty Royal Ballet i stałego uczestnika tamtejszych warsztatów choreograficznych Draft Works.

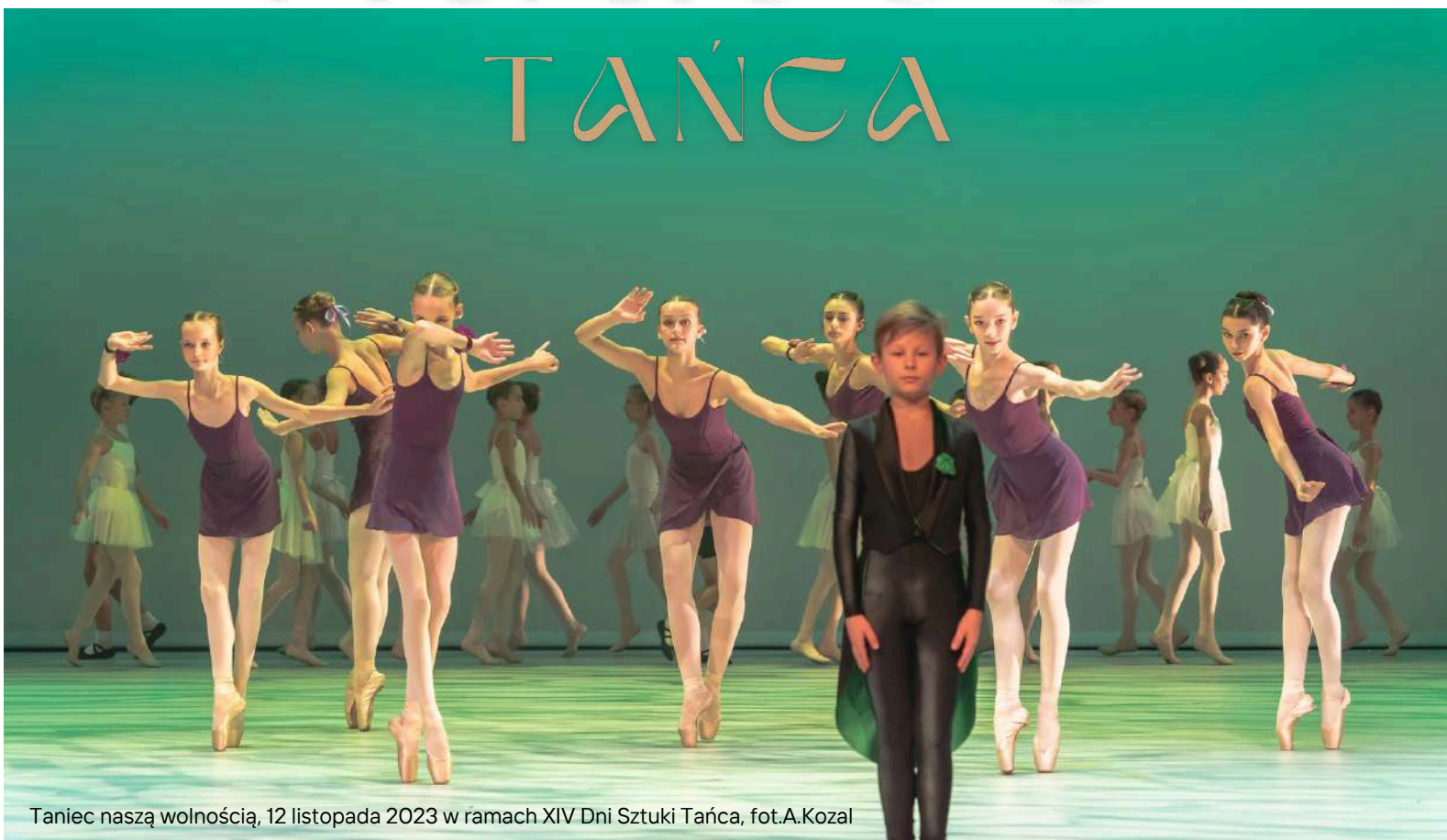
JUVENALIA (czas trwania: 14 minut)

Choreografia: Krzysztof Pastor
 Muzyka: John Adams (The Chairman Dances)
 Kostiumy: Emil Wysocki
 Światła: Paweł Jasiński

Krzysztof Pastor stara się przełamać naturalną wciąż skromność, nieśmiałość i niepewność uczestników naszego projektu PBN Junior, tworząc specjalnie dla nich zespołową choreografię zatytułowaną Juvenalia. Konfrontuje ich z dynamiczną muzyką Johna Adamsa, eksponując czystą radość tańca i młodzieńczą energię.

Radość

TANCA



Taniec naszą wolnością, 12 listopada 2023 w ramach XIV Dni Sztuki Tańca, fot.A.Kozal

Tekst: Ewa Kretkowska

Gdy redaktor naczelna „Tańca” zapytała mnie, czy obejrzę koncert warszawskiej szkoły baletowej, w pierwszej chwili zaczęłam intensywnie myśleć, z jakim większym tematem mogłabym skleić refleksje po widowisku, bo trudno mi było wyobrazić sobie rzetelną recenzję. Zakładałam, że w pisaniu o występie dzieci najczęściej kryć musi się albo słodczy fałszu, albo gorycz nawet niezamierzonego okrucieństwa, wynikającego z przykładania kryteriów dostosowanych do oceny profesjonalnych spektakli. Właściwe ustawienie szalek wydaje się wręcz niemożliwe. A jednak myliłam się.

Ubiegłoroczny koncert OSB im. Romana Turczynowicza miał miejsce dzień po corocznym świętowaniu niepodległości, stąd chyba tytuł “Taniec naszą wolnością”, niewiele mówiący o samym przedsięwzięciu, gdyż nie było ono oddolną inicjatywą uczennic i uczniów, lecz zaplanowaną w najdrobniejszym szczególe prezentacją potencjału tkwiącego w młodych adeptkach i adeptach sztuki tańca, przygotowaną wielkim wysiłkiem przede wszystkich szkolnych pedagożek. Potencjału również samej instytucji, którą co chwilę tęgie publicystyczne pióra spisują na straty.



Taniec naszą wolnością, 12 listopada 2023 w ramach XIV Dni Sztuki Tańca, fot.A.Kozal

Wieczór składał się z trzech części, z czego pierwsza, na kanwie *Snu nocy letniej* Felixa Mendelssohna, odbywała się – absolutnie fenomenalny pomysł – z udziałem Orkiestry Symfonicznej Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 4 im. Karola Szymanowskiego pod batutą Wojciecha Pławnera. Tę część przygotowała (przy współpracy nauczycielek i nauczycieli tańca klasycznego), począwszy od pomysłu i choreografii, a na reżyserii kończąc Dominika Krysztoforska, od 2022 wicedyrektorka ds. kształcenia artystycznego. Warto odnotować, że ubiegłoroczny koncert był już drugim przygotowanym przez tę wybitną była pierwszą solistkę Polskiego Baletu Narodowego, poprzedni odbył się niedługo po objęciu przez nią kierowniczego stanowiska w szkole, z którą jako nauczycielka związana jest już od kilku lat i której sama jest absolwentką.

Czarodziejska kraina zamieszkała przez elfy i duchy była pretekstem do zaprezentowania poszczególnych klas (łączone były układy z elementami partnerowania), które pojawiały się na scenie – każda we właściwym sobie kolorze kostiumów – w porządku od najniższej, złożonej z dzieci, które rozpoczęły naukę dopiero we wrześniu, a skończywszy na tych, którzy wiosną przyszłego roku zdawać będą egzamin dyplomowy. Ta część miała więc w sobie coś z parady, którą prezentują corocznie, mniej więcej w tej właśnie porze, uczennice i uczniowie paryskiej Ecole de Danse de l'Opéra.

Układy, w których występowały klasy, odpowiadały trudności danego poziomu nauczania, np. począwszy od klasy trzeciej wzwyż wszystkie dziewczęta tańczyły w pointach. Wszystkie jednak elementy choreografii dobrano bardzo rozsądnie tak, by tancerki i tancerze mogli wykonywać je w pełni swobodnie. W tym tkwił sekret tak dobrego wrażenia – nie było potknięć ani niepewności mimowolnie udzielającej się też widowni.

Prostoty tej nie należy jednak mylić z łatwizną czy banalnością. Już sama synchronizacja tak dużych grup mogłaby nastęrczać trudności. Tymczasem wszystko było wykonane muzycznie (przypominam, pierwsza część z muzyką na żywo graną przez uczennice i uczniów) i nawet złośliwe oko nie mogłoby dopatrzeć się nierówności. Spektakularny pod kątem technicznym był finał, w którym uczennica jednej z niższych klas wykonała oszałamiające fouettés. Był to też jedyny moment w tej części i jeden z nielicznych w całym koncercie, gdy skupiono uwagę na konkretnej osobie. Całkowicie czytelny był moim zdaniem ujmujący zamysł, że uczennice i uczniowie prezentują szkołę, w której uczą się współpracy zespołowej. Nie sztuką jest pokazać najbardziej obiecujące talenty i zebrać bukiet zachwyty, o wiele trudniej jest udowodnić, że szkoła potrafi pracować z osobami o różnym potencjale, z tymi, na rozkwit których być może trzeba jeszcze poczekać.

Po przerwie zaprezentowano kolejne dwie części, z czego druga była składanką różnych choreografii bez wspólnej ramy fabularnej, z kolei trzecia nawiązywała do aktu II *Jezióra łabędziego* i jej najistotniejszym elementem był duet oparty o pas de deux Odylii i Zygryda. Część drugą rozpoczął pięknym obrazem nastrojowy polonez Michała Ogińskiego w wykonaniu uczennic i uczniów od trzeciej klasy wzwyż. Następnie młodzi wykonawcy pokazali się w różnych technikach: od klasycznej, poprzez taniec historyczny, charakterystyczny, aż po współczesny.



Taniec naszą wolnością, 12 listopada 2023 w ramach XIV Dni Sztuki Tańca, fot.A.Kozal

Za przygotowanie poszczególnych choreografii odpowiadali: Łukasz Neter, Małgorzata Borowiec, Nikola Zientarska i Julia Szuba. Odstępstwem od układów zbiorowych był zachwycający dojrzałością duet Jagody Świdorskiej, którą następnie mogliśmy obejrzeć w finale koncertu, i Jana Piszczka (oboje z klasy maturalnej) do Pieśni Roksany z Króla Rogera Karola Szymanowskiego – wspaniała choreografia Nikoli Zientarskiej.

Część trzecia – zaanonsowana ze sceny – była najbardziej eklektyczna ze wszystkich, niczym klasyczne divertissement. Znalazło się w niej miejsce i na tradycyjny taniec bułgarski, i prezentację w stylu broadwayowskim (gdybym miała wskazać najślabszy punkt wieczoru to byłaby to właśnie ta choreografia), i Pawilon Armidy.

Artystyczna osobowość Krysztoforskiej i jej wyrazisty styl były widoczne we wszystkich trzech częściach. W każdej choreografii bowiem niezwykle umiejętnie wydobyto atuty i zatuszowano ewentualne braki. Wyraźnie postawiono na czystość ruchu, piękne wykończenia i pracę rąk. Jak na dłoni widać było, że z młodzieżą bardzo efektywnie pracowano nad wyrazem artystycznym, jak również nad pewnością siebie. To chyba zachwyciło mnie najbardziej – odwaga tancerek

i tancerzy - i to taka odwaga, która przekładała się na autentyczną radość bycia na scenie, radość z możliwości tańczenia.

Wieczór szkoły baletowej był okazją do zaprezentowania zdobytych umiejętności i do oswojenia się ze sceną. Na widowni, oprócz rzecz jasna zachwyconych najbliższych, zasiedli również dyrektor Polskiego Baletu Narodowego Krzysztof Pastor oraz przygotowujący się do objęcia roli pedagoga PBN pierwszy tancerz, Dawid Trzensimiech, co świadczyć może o zacieśnianiu współpracy między Operą a szkołą i niewątpliwie jest dobrym kierunkiem dla obu tych instytucji.



Taniec naszą wolnością, 12 listopada 2023 w ramach XIV Dni Sztuki Tańca, fot.A.Kozal

Taniec naszą wolnością! - 12 listopada 2023 w ramach XIV Dni Sztuki Tańca

Idea i reżyseria – Dominika Krysztoforska

Opracowanie muzyczne – Marcin Mazurek

Przygotowanie uczniów: Dominika Krysztoforska, Eduard Bablidze, Julita Gumulák, Iwona Kurowska, Aleksandra Siemiątkowska, Milena Onufrowicz, Krystyna Kwiatkowska, Anna Lipczyk-Dąbrowska, Jolanta Rybarska, Robert Świerczek, Emilia Wacholska, Aneta Wira-Ostaszuk, Izabela Zabłocka, Julia Szuba, Nikola Zientarska, Małgorzata Borowiec, Łukasz Neter.

TAJEMNICZA CHOREOMANIA - HISTORIA TANECZNEJ EPIDEMII Z XVI WIEKU

Tekst: Małgorzata Cierlik



„Dance at Molenbeek” obraz uznawany za autorstwa Pietera Brueghela Młodsze­go. Wierzo­no, że muzyka grana pod­czas trwania choreomanii była lekarstwem. Domena publicz­na.

Taniec od zarania dziejów jest dla człowieka ucieczką przed szarą rzeczywistością - prosto w świat marzeń, muzyki i wspólnego doświadczania. Jednoczy on ludzi, niezależnie od okoliczności, niekiedy nawet przełamując bariery kulturowe. Taniec działał w podobny sposób w trakcie zbiorowych hysterii występujących w Europie od średniowiecza.

Manie taneczne, czyli tak zwane plagi taneczne, to zjawisko społeczne, które występowało na terenie Europy na przestrzeni od VII do XVII wieku, przez około dziesięć stuleci. Po XVII wieku epidemie gwałtownie ustały, zdarzały się jednak sporadyczne przypadki nawrotów tych manii (1). Zjawisko polegało na gromadzeniu się ludzi w różnym wieku i wykonywaniu szaleńczych, niekończących się tańców. Osoby dotknięte manią potrafiły przetańczyć, bez przerwy, nawet kilka dni, co doprowadzało do wycieńczenia organizmu, niekiedy ciężkich chorób, a nawet zgonów. Zjawiska choreomanii – termin pochodzący od greckich słów choros (taniec) i mania – są dość dobrze udokumentowane. Manie te nie były bowiem pojedynczymi przypadkami a w okresie od XIV do XVII wieku występowały dość często, natomiast osoby dotknięte tą tajemniczą „chorobą” siały zamęt i zaniepokojenie wśród tamtejszej ludności. Istnieje kilka hipotez, które mówią o przyczynach pojawienia się owych tanecznych plag, jednak nie stwierdzono jednoznacznie co tak naprawdę je powodowało.

Taniec św. Wita

Plagi te określane były często mianem tańca świętego Wita. Niektórzy wierzyli bowiem, że chorzy uprawiający szaleńcze pląsy dopuścili się grzechu, przejawili skłonność do myślenia o rzeczach nieczystych i dlatego zostali oni „należycie” ukarani – właśnie przez św. Wita. Wśród niektórych społeczeństw manie taneczne zyskały miano kary za popełnione występki. Do podobnej tezy skłaniał się Paracelsus – szwajcarski lekarz i przyrodnik żyjący na przełomie XV i XVI wieku - który nazywany był ojcem medycyny nowożytnej (2). Uważał on, iż osoby dotknięte choreomanią wywodzą się ze środowiska ladacznic, zbirów i przestępców, zasługujących na wyznaczoną im przez los karę.

Drugą z hipotez, która mogła być przyczyną występowania manii tanecznych na terenie Europy, było zatrucie zbożem zainfekowanym poprzez grzyb sporysza(3). Spożycie dużej ilości zboża zakażonego przez wymieniony grzyb wywoływało konwulsje, halucynacje lub wrażenie pieczenia nóg, które określane było mianem ognia świętego Antoniego.

Ze względu na halucynogenne właściwości sporysz był wykorzystywany między innymi do produkcji narkotyku - LSD. Choreomanie bardzo często występowały w okolicach rzek, w miejscach podmokłych i wilgotnych, w których sporysz miał bardzo dobre warunki rozwoju. Argumentem, który przemawia na niekorzyść tej teorii jest fakt, że zatrucie sporyszem wywołuje halucynacje lub różnego rodzaju skurcze czy konwulsje, nie można jednak tych niekontrolowanych ruchów nazwać tańcem. W okresie średniowiecza i renesansu zasady tańca były ściśle określone, zamknięty był on w konkretne ramy i nie wykroczał, tak jak obecnie, poza zastane schematy ruchowe. W choreografiach było dużo mniej swobody ruchu, a pośród społeczeństw występowały określone rodzaje tańców i przypisane im gesty oraz kroki, których nie można było ze sobą dowolnie mieszać. Taniec niepodważalnie podlegał pod znacznie ściślejsze niż obecnie restrykcje. Świadczenie zjawiska choreomanii nie opisywali ruchów chorych jako drgawek czy skurczów – nazywali ich zachowanie właśnie tańcem, co może oznaczać, iż to niekoniecznie sporysz wywołujący konwulsje był przyczyną dziwnego zachowania zbiorowości dotkniętych tą przypadłością (4).

Podczas jednej z bardziej znanych manii tanecznych, mającej miejsce w Strasburgu w 1518 roku przeczytać można było następujące obwieszczenie: „Ostatnio pośród ludzi/ Wybuchła dziwna epidemia/ Wielu z nich w szale/ Poczęto tańczyć/ I tak dzień i noc/ Bez ustanku/ A wielu od tego pomarło” (5). Pośród ówczesnych badaczy jako źródło epidemii wyliczany był także stres, trudne warunki życia i liczne klęski występujące w tamtych czasach (6). Bardzo niski komfort życia, przewlekłe zdenerwowanie i napięcie związane z niewygodami życia, znalazło swe ujście w tańcu, w zbiorowych ekstazach, które miały na celu wyzbycie się bólu związanego z codzienną rzeczywistością. Taniec i ruch, znane ze swoich właściwości leczniczych są idealnym sposobem na rozładowanie wszelkich naprężeń i traum czy danie upustu emocjom. To właśnie między innymi wysiłek fizyczny pozwala uwolnić się od psychicznych napięć. Ludność, która zgromadziła się po to, aby wspólnie tańczyć była pod tak ogromnym stresem psychicznym, że ich zachowanie mogło przerodzić się w pewnego rodzaju trans, niemożliwy do opanowania. W roku poprzedzającym wybuch choreomanii w Strasburgu na ludność nałożone zostały bardzo wysokie podatki, plony były nad wyraz nieurodzajne, panował głód i liczne epidemie nawiedzające Europę. Taniec był zatem pewnego rodzaju lekarstwem i ucieczką

przed okropną rzeczywistością. John Waller, angielski pisarz, profesor historii nauki i medycyny, tak przedstawił swoje przemyślenia na temat społeczeństwa i okresu choreomanii w książce z roku 2009:

„Był to świat tak przepelniony nieszczęściem, że ludzie niemal wszystkich stanów pili i tańczyli, gdy tylko nadarzyła się ku temu okazja; tak może robić tylko ktoś, kto usilnie pragnie uciec od nieznośniej rzeczywistości(7).”

W roku 1518 na jednej z ulic Strasburga zaczęła tańczyć kobieta zwana Frau Troffèa, tańczyła przez kilka dni, a następnie dołączyła do niej większa grupa ludzi. Przez ponad miesiąc na ulicach miasta płaśało około 400 osób, wiele z nich zmarło wskutek wycieńczenia lub obrażeń odniesionych przez zbyt długie wykonywanie tej czynności. Dla dotkniętych manią wybudowano scenę,



Mieszkańcy Strasburga dotknięci choreomanią (rok 1518) tańczący wśród grobów na przykościelnym cmentarzu. Domena publiczna.

na której mogli oni tańczyć wedle uznania, tak długo jak potrzebowali. W zapiskach dotyczących przebiegu tamtej epidemii tanecznej dostrzec można podejmowane przez władzę działania, które wręcz miały na celu zachęcić tańczących do kontynuowania tej katorżniczej czynności. Podczas trwania choreomanii wynajmowano muzyków, aby wyzwolić wśród tańczących stan ekstazy prowadzący do oczyszczenia i wyzdrowienia jednostki. Jest kilka powodów takiego zachowania – ówcześni uzdrowiciele wierzyli, że gdy dotknięte manią osoby dadzą upust swoim emocjom, stopniowo wygaszą szaleńczy taniec. Innym powodem była wiara w to, iż anomalia zesłana na społeczeństwo jest niczym innym jak karą, którą należy odbyć aż do samego końca. Jeśli osoba ukorzy się przed Bogiem, wtedy może uzyskać przebaczenie. Wśród badaczy pojawiają się teorie, które głoszą, że zbiorowe manie taneczne były jedynie przykrywką dla możliwości odprawienia nielegalnych kultów religijnych. Tańczący mieli celebrować pogańskie obrzędy udając, że są chorzy i nie są w stanie tego stanu kontrolować. Świadkowie epidemii głosili jednak, iż tańczący nie czerpali żadnej radości z tańca, byli oni wycieńczeni i potwornie cierpieli, z pewnością nie była to czynność, którą wykonuje zdrowy człowiek (8). Wielu z tańczących doznało strasznych kontuzji lub zmarło na skutek wycieńczenia organizmu. Późniejsi badacze zjawiska choreomanii zapisali swoje spostrzeżenia i wnioski w następujący sposób:

Niemal na pewno znajdowali się w delirium. Tylko w stanie zaburzonej świadomości mogli znosić tak ekstremalne zmęczenie i rozdzierający ból pokaleczonych, napuchniętych i krwawiących stóp. Co więcej, świadkowie wielokrotnie powtarzają, że ofiary były w transie, doświadczały przerażających wizji i działały z dziką, szaloną rezygnacją(9).

Obecnie zjawisko choreomanii definiuje się jako zbiorową chorobę psychogeniczną, masową histerię, której fizyczna przyczyna nie jest znana. Badania analizują wpływ zatrucia sporyszem, ale biorą także pod uwagę chęć rozładowania stresu wynikającego z niekorzystnych, opłakanych warunków życia oraz po wszelkie pogańskie obrzędy i kultury religijne.

Tarantyzm

Z kolei w obrębie basenu Morza Śródziemnego, szczególnie we Włoszech, występowało zjawisko nazywane tarantyzmem. Nazwa pochodzi od pająka - tarantuli - jednego z największych, jadowitych pajaków w Europie. Tarantyzm jest to zbiór zachowań symboliczno-religijnych, których początki odnotowano już w X wieku na obszarze Włoch, a następnie rozszerzono na Hiszpanię, Prowansję czy Tunezję (10). Sądzono, że poprzez dynamiczne, energiczne ruchy można pozbyć się z ciała jadu podanego poprzez ukąszenie pająka. Ponadto skoczny taniec miał na celu rozładowanie napięcia, stanów nerwicowych, które mogły wynikać ze stresu i strachu związanego z kontaktem z jadowitym pająkiem, czyli w grę wchodziły także czynniki podobne do tych, które mogły leżeć u podłoża choreomanii. Poprzez taniec chciano zapobiec psychosomatycznym oraz emocjonalnym zaburzeniom. Takie praktyki można nazwać wręcz tanecznym egzorcyzmem, którego celem jest pozbycie się z ciała trucizny i wszelkich niepożądanych powikłań. Tarantysta, czyli osoba ukąszona przez pająka, po wykonaniu określonego tańca, do odpowiednio dobranej muzyki, miała wrócić do zdrowia już po kilku dniach. Choreografia wykonywana w opisywanym obrzędzie, charakteryzuje się energicznością, gwałtownością, gromadzi w sobie elementy grozy, punkty kulminacyjne, podkreśla szaleństwo i gwałtowność.

Bardzo ważnym elementem wykorzystywanym w praktykach tarantycznych był dobór rekwizytów i ich kolorów. Starano się w jak najbardziej adekwatny sposób oddać kolor, wielkość i charakter pająka (11), który ukąsił tarantystę. Stosowano takie elementy jak: liny, szable, kadzie z wodą, motywy i przebrania roślinne. Muzyka i dźwięki także były ściśle dobierane do każdego przypadku oddzielnie. Tarantyzm przejawia cechy niezwykle podobne do choreomanii, gdzie taniec także miał służyć rozładowaniu emocjonalnych napięć. Tak samo w wypadku tarantyzmu – ruch miał na celu uzewnętrznienie emocji, wyrzucenie z tarantysty wszelkich lęków i niepewności występujących po ukąszeniu przez pająka, aby uchronić człowieka przed tragicznym losem. Pokusić się można o stwierdzenie, że tarantyzm był swoistą wizytą u psychologa, sesją terapeutyczną mającą za zadanie wyzwolenie emocji i ukrytych niedopowiedzeń, spotęgowanie ich, a następnie odrzucenie i zostawienie za sobą.



Taneczna mania podczas pielgrzymki do kościoła w Saint-Jans-Molenbeek. Grawer Hendricka Hondiusa (1642) na rysunku Pietera Bruegla Starszego (1564). Domena publiczna.

Wybuchy zbiorowych hysterii mają także inny wymiar, nie tylko taneczny. Na świecie odnotowano też inne przypadki, które objawiają się niekontrolowanymi napadami śmiechu czy masowymi zaburzeniami wzrokowymi. Objawy fizyczne różnią się od siebie, jednak u źródła może leżeć ten sam czynnik: chęć rozładowania stresu lub zjednoczenie się w cierpieniu wśród danej społeczności. Jak pisze Christian F. Hempelmann (pochodzący ze Stanów Zjednoczonych badacz przyczyn i przebiegu epidemii śmiechu z roku 1962 w Tanzanii), aby zaistniało zjawisko zbiorowej hysterii, musi pojawić się jakiś czynnik stresowy, który jest wspólny dla całej populacji, a często tłumiony i trudny do rozładowania(12). Współcześni psycholodzy i psychiatrzy mówią o masowej hysterii w kontekście „zaburzonej ekspresji empatii przybierającej postać fizyczną, coś jak zaraźliwe ziewanie, zaraźliwe nudności, albo siostra, która chwyta się za palec, gdy widzi, że jej brat się skaleczył”(13).

Taneczna ekspresja

Zjawisko choreomanii pojawiające się w Europie jest przykładem, który w doskonały sposób oddaje ekspresyjną funkcję tańca. W ruchu znajdują ujście tłumione emocje, które w inny sposób nie były w stanie ujrzeć światła dziennego. Jedną z tez mówiącą o przyczynach zaistnienia zjawiska owych plag jest właśnie możliwość uwolnienia poprzez ruch nagromadzonych w jednostce? emocji, lęków i napięć. Co prawda choreografia wykonywana przez kilka dni, bez przerw, miała tragiczne skutki, kończyła się śmiercią lub poważnym okaleczeniem, jednak niewątpliwie pozwalała na wyładowanie emocji. Nie jest jednoznacznie określone, że to właśnie chęć zrzucenia z siebie ciężaru trudów życia była przyczyną wystąpienia plag tanecznych, jest to jednak solidny argument, który warto wziąć pod uwagę w procesie analizy tego zjawiska. Bądź co bądź ludzie tańczyli, nie zaś wykonywali nieokreślone płasy czy doświadczały skurczy mięśniowych. Były to konkretne ruchy, które doprowadzały do przedziwnego transu, w trakcie którego chory był w stanie podtrzymać tę czynność, pomimo połamanych kości czy innych, poważnych okaleczeń. Co więcej, masowy taniec przełamывał konwenanse i sztywne zasady, które określały technikę taneczną w tamtych czasach. Ludzie w ten sposób mogli chcieć wyrazić sprzeciw wobec ucisku ze strony władzy. Robili oni coś zakazanego i do tego w miejscu publicznym. Z jednej strony nie mieli przyzwolenia

na tak lubieżne czynności, pląsy i konwulsje, z drugiej zaś jako masa byli nie do opanowania. Zapisali się na kartach historii, w mniej lub bardziej przychylny sposób, jednak z pewnością ich wystąpienie zostało odnotowane i wciąż podlega licznym badaniom.

Choreomania zainspirowała wielu twórców i artystów do oddania tego zjawiska w różnych dziedzinach sztuki. W roku 1948 powstał film pt. Czerwone Trzewiki (ang. *The Red Shoes*) w reżyserii Michaela Powella, zainspirowany baśnią Hansa Christiana Andersena o tym samym tytule, z roku 1845. Scena, w której młoda baletnica przywdziewa magiczne, czerwone baletki i zmuszona jest podrygiwać do utraty sił zainspirowana została właśnie poprzez zjawisko epidemii tanecznych. Piękne, lśniące, przyciągające wzrok czerwone trzewiki są symbolem katorżniczego tańca praktykowanego przez osoby dotknięte choreomanią, kolor czerwony zaś symbolizuje okaleczenia i krwawiące stopy osób wykonujących niekończące się pląsy.

Niejednoznaczne i niewyjaśnione do tej pory zjawisko manii tanecznych podkreśla jak silną moc może mieć taniec. Ludność gromadziła się, aby wspólnie oddawać się tej czynności, pomimo tego, że byli oni wycieńczeni – tańczyli dalej, jak gdyby chcieli przenieść się do innego miejsca, w którym panuje większa swoboda i inne prawa. Dziś człowiek tańczy zarówno podczas ważnych aspektów swojego życia jak i w mniej oficjalnych sytuacjach (14). Poszukujemy ucieczki od szarej rzeczywistości, zatracenia się w ruchu, kiedy idziemy wraz ze znajomymi na imprezę do klubu. Chcemy odreagować stresujący dzień w pracy czy na studiach, poświętować awans lub zdany egzamin, który kosztował nas dużo nerwów. Może i nie tańczymy aż do samej śmierci, niczym Hilarion w balecie *Giselle* czy nieszczęśnicy dotknięci choreomanią, jednak z pewnością przynajmniej każdemu z nas zdarzyło się przetańczyć kilka chwil w życiu aż do utraty tchu, czując wtedy prawdziwe wyzwolenie.





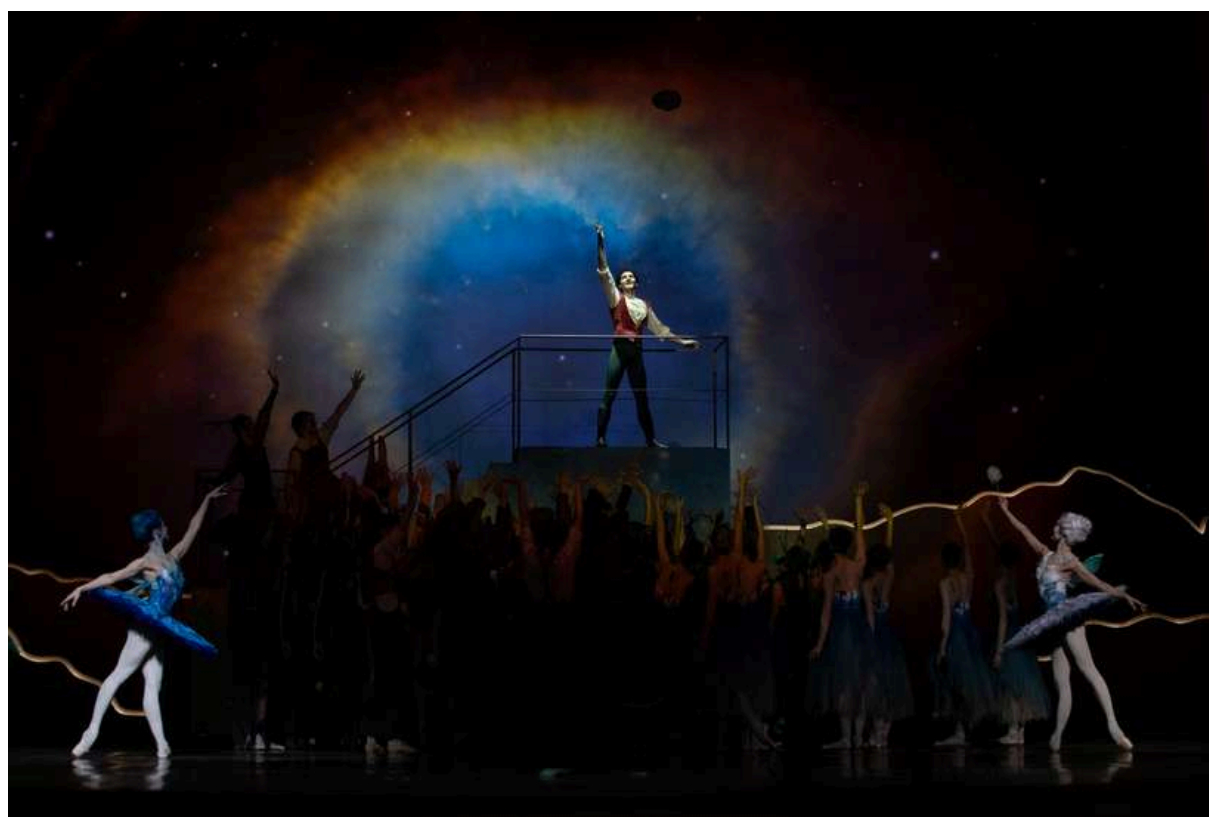
The Dance of the Villagers, 1635, Peter Paul Rubens, Muzeum Prado w Madrycie. Domena publiczna.

1. Por. J. Wright, *Co nas (nie) zabije*, przeł. M. Miłkowski, Poznań 2020, s. 63-81.
2. Por. Tamże.
3. Por. R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Poznań 2009, 102-103.
4. Por. Tamże.
5. St. Vitus Dance, BBC Radio 3, 7.09. 2012, online: <http://www.bbc.co.uk/programmes/bo18h8kv>;
6. cyt. za: J. Wright, dz. cyt., s. 73.
7. Por. Tamże.
8. J. C. Waller, *Dancing plague: The strange, True Story of an Extraordinary Illness*, Naperville 2009, s. 25, cyt. za: J. Wright, dz. cyt, s. 65.
9. Por. Tamże.
10. J. C. Waller, *In A Spin, the Mysterious Dancing Epidemic of 1518*, Department of History, Michigan State University, East Grand River, East Lansing, 7 lipca 2008, cyt. za: J. Wright, dz. cyt, s. 65.
11. Tarantule są bardzo różne od siebie, mają odmienne umaszczenie i rozmiary, tarantysta poprzez dobór swojego kostiumu chciał jak najbardziej wyglądem, kolorem przypominać pająka, który go ukąsił
12. Por. I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983, s. 73.
13. Por. J. Wright, dz. cyt., s. 79.
14. Tamże, s. 81.
15. Zob. K. Gotman, *Choreomania*, Cambridge University 2021, s. 290-293.

PODRÓŻ PEŁNA ZAWIŁOŚCI KU DOJRZALEJ DOROSŁOŚCI

Tekst: Elżbieta Pastecka

Adresując swoją najnowszą choreografię zarówno dla dziecięcej jak i dorosłej widowni, Anna Hop zaskoczyła jednych i drugich. Jej Pinokio satysfakcjonuje w równym stopniu najbardziej wymagającego widza, jakim jest dziecko, co dorosłego odbiorcę baletowej sztuki, nie przepadającego zazwyczaj za baletami dla dzieci.



Pinokio, Teatr Wielki Opera Narodowa, 2024, fot. Ewa Krasucka

Barwna taneczna opowieść o skomplikowanym procesie dojrzewania została oparta przez Artystkę na słynnej powieści Carla Collodiego o kukielce marzącej o staniu się chłopcem, które to dzieło doczekało się setek wydań w niemal wszystkich językach świata. Za tło muzyczne posłużyła stworzona przez Mieczysława Wajnberga na przełomie lat 50. i 60. kompozycja do baletu Złoty Kluczyk opartego na dziele Aleksieja Tołstoja Buratino.

Rozmach inscenizacyjny Pinokia Anny Hop zadziwia: pełna zabawnych i burzliwych przygód wędrówka chłopca (ożywionej kukielki) ku dorosłości jawi się szaloną feerią charakterystycznych dla dziecięcego umysłu baśniowych przeobrażeń i fantazji. Zaś następująca po niej konfrontacja dojrzałego już człowieka z własną, nie do końca etyczną, przeszłością, czyli jego wejście w dorosłość, porusza nawet najbardziej opornych na wszelkie emocje. Walory tego oszałamiającego widowiska podnoszą zachwycające (nie znajduję tu innego słowa) taneczno-aktorskie, zarówno solowe jak i zespołowe, kreacje Polskiego Baletu Narodowego w wykonaniu łącznie ok. 70 tancerzy. Na spektaklu premierowym



Pinokio, Teatr Wielki Opera Narodowa, 2024, fot. Ewa Krasucka

spośród aż 22 solistów największe wrażenie wywarł na mnie Diogo de Oliveira jako drugie (z trzech), niesforne wcielenie Pinokia: solowy popis tego tancerza przedstawiający rozpaczliwe próby uzyskiwania przez ożywioną kukielkę samodzielności to sceniczny majstersztyk. Wykonawczą maestrią wtórował mu Marko Juusela jako Świerszcz, jego opiekun. Uznanie budziły kreacje czterech Wrózek i cała reszta urokliwych, w wielu przypadkach stworzonych przez Annę Hop dla tego spektaklu, postaci, takich jak Świnki Trzy czy pocieszne Krewetki. Dopelnieniem uroczej całości są: scenografia Małgorzaty Szablowskiej, fantazyjne kostiumy Katarzyny Rott i charakteryzacja Lidii Wajdyk-Szmańdy. Orkiestrą Teatru Wielkiego - Opery Narodowej dyrygowała wspaniała jak zawsze Marta Kluczyńska.

Baletowa publiczność TW-ON otrzymała wizualny traktat o dojrzewaniu, z uniwersalnym, trafiającym do każdego bez względu na ilość przeżytych lat, przekazem.

Pinokio

Premiera 21.04.2024, TWON

Balet w dwóch aktach

Choreografia i reżyseria: Anna Hop

Libretto: Anna Hop wg powieści Carla Collodiego

Dyrygent: Marta Kluczyńska

Scenografia, multimedia i światła: Małgorzata Szablowska

Kostiumy: Katarzyna Rott

Koncepcja charakteryzacji: Lidia Wajdyk-Szmańda

Asystent choreografa: Piotr Stańczyk

Polski Balet Narodowy oraz Orkiestra Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

Anastasiia Bilokon Pinokio 1.

Diogo de Oliveira Pinokio 2.

Vladimir Yaroshenko Pinokio 3.

Łukasz Tużnik Gepetto

Marko Juusela Świerszcz

Kristóf Szabó Lis

Karolina Kiermut Kot

Evelina Godunova Błękitna Wróżka

Mai Kageyama Zielona Wróżka

Yuka Ebihara Biała Wróżka

Yume Okano Czerwona Wróżka

Joanna Drabik Nauczyciel

Paweł Koncewoj Dyrektor Teatru

Ryota Kitai Knot

Marco Esposito Wilk

Wiktoria Kotlińska Świnka 1.

Barbara Derleta Świnka 2.

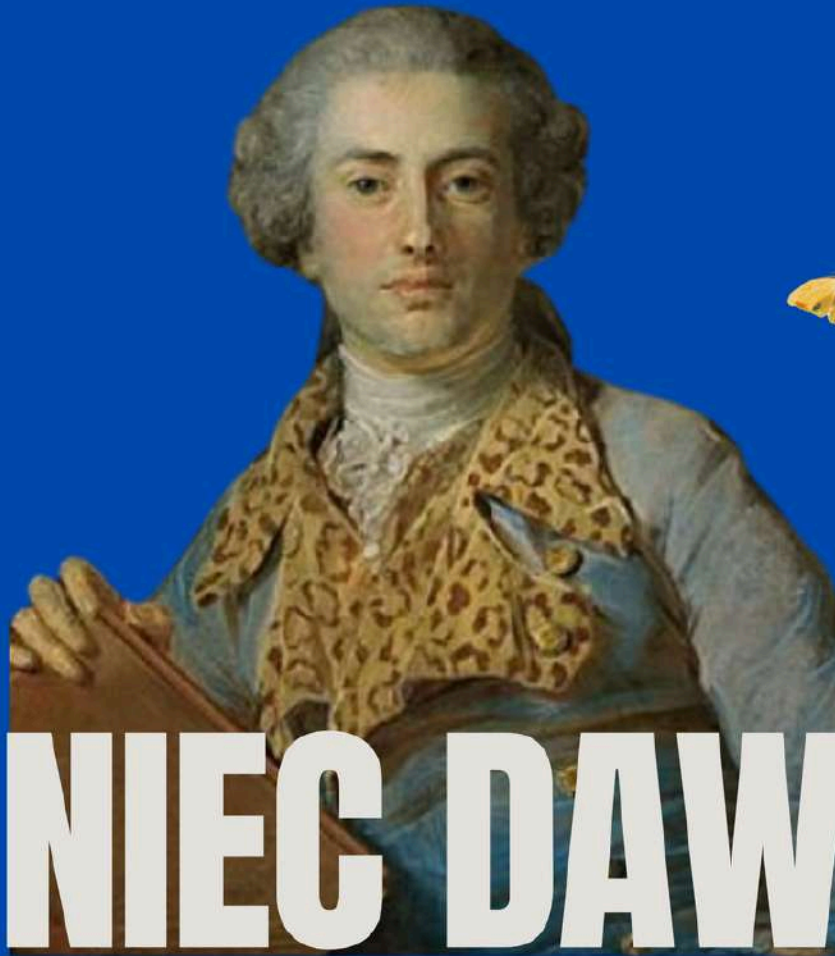
Paulina Magier Świnka 3.

Yana Shtanhei Dyrygent

Eugenie Hecquet Kukułka

Cezary Wąsik Zegar 1.

Kasper Górczak Zegar 2.



TANIEC DAWNY

TANIEC HISTORYCZNY W XXI WIEKU

Program pilotażowy 2024

Dowiedz się więcej www.irk.org.pl/taniec

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Taniec”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



PARTNER MERYTORYCZNY



PARTNER MEDIALNY

TANIEC
SZTUKA, KULTURA, EDUKACJA

ODWILŹ PRYZYWYCZAJEŃ, CZYLI PRZEDWIOŚNIE BALETOWE W POZNANIU

Tekst: Gabriela Opielewicz

Opera w Poznaniu odważnie stawia sobie za cel uzyskanie renomy kulturalnego centrum Polski. Do wyścigu o ten tytuł wystawia festiwal Przedwiośnie Baletowe, a w nim- *Spectrum 02*. Po raz drugi tancerze -wykonawcy, stają w roli choreografów i realizatorów. Zespół Sceny pod Pegazem udziela nam aż dziewięciu zróżnicowanych odpowiedzi na pytanie: Kim oprócz rzemieślnika jest tancerz? Wszystkie są historiami o ludzkiej wrażliwości.

Hermetyczne podejście do sztuki baletowej w Polsce często zostaje wtłoczone w ramy tego, co z racji długoletniej historii uznajemy za sztukę wyższą. Ten rodzaj przyzwyczajenia stanowi niebezpieczeństwo dla bezpretensjonalnej ekspresji artystycznej, która ma zaskakiwać widza. Niejednokrotnie też zdarza się, że choreografowie z wieloletnim doświadczeniem chętnie oddają kierownictwo nad projektem komuś innemu, tym bardziej doceniam inicjatywę *Spectrum*. Według mnie jest to miara zaufania między mentorem/kierownikiem zespołu Robertem Bondarą, który wystarczająco - przez lata kariery - udowodnia cały czas swój nietuzinkowy styl a jego zespołem. Nie ma w tym żadnego kompleksu, a jest naturalność. Nie ma bowiem możliwości stworzenia dialogu zaufania bez przyjęcia choć raz perspektywy odbiorcy. Wydaje się, że Bondara rozumie tę potrzebę.

Można by kwestionować czy spektakl o dość enigmatycznym opisie, za którego produkcją stoją nieznane (jeszcze) szerszej publiczności nazwiska, przyciągnie do teatru tłumy. Miłym uczuciem było doświadczenie wypełnionej po brzegi sali.



fot. Maciej Zakrzewski, Teatr Wielki w Poznaniu

Trudno stwierdzić, jakie oczekiwania miał każdy z widzów czekających na spektakl, trudno było o ujednoczone nadzieje - może było nimi bliżej nieokreślone zanurzenie w kąpielii kultury? Przemysłanym dodatkiem był pięknie skomponowany graficznie informator, w którym zawierały się wskazówki co do konkretnych dań składających się na wieczorną ucztę wrażeń.

Z nieukrywaną radością powitałam informację o tym, że etiud będzie dziewięć. Podobno koty mają dziewięć żyć. Przez trzy bawią się, przez kolejne trzy poszukują i błędzą, a przez ostatnie trzy zostają na swoim miejscu. To znane od wieków angielskie przysłowie, powołane do życia prawdopodobnie w naj słynniejszej sztuce Szekspira, zdecydowanie najlepiej opisuje *Spectrum 02*. Zaczynając od wniosków ogólnych - nie można zarzucić *Spectrum* monotematyczności. Wraz ze zmieniającymi się światłami widz szybko musiał odnaleźć się w nowej rzeczywistości, która na bieżąco tworzyła się na naszych oczach. Niesamowicie podobało mi się zręczne wykorzystanie gry światłem do całkowitej zmiany nastroju każdej z części. Nieodczuwalny był brak rozbudowanej scenografii, czy wykorzystania wszystkich możliwości technicznych sceny. Prostota i trafność formy w połączeniu z niebagatelnym doбором muzyki

wystarczały do przeniesienia się w wymiar sztuki. Największym zaskoczeniem muzycznym były dla mnie autorskie kompozycje Wojciecha Braszaka, wykorzystane w kilku etiudach, które skłoniły mnie do późniejszego pochylenia się nad resztą dostępnych fragmentów twórczości wyżej wymienionego. Balet niezbyt często w dostosowanych do siebie kompozycjach faworyzuje saksofon, tym ciekawsza jest to propozycja.

Myślę, że próbując przybliżyć te dziewięć tanecznych, kocich żyć warto ich przede wszystkim do siebie nie porównywać. Celem projektu jest w końcu debiut choreograficzny, taneczna *licentia poetica* przyzwala na dowolność wyrazu artystycznego, należy traktować ten powracający już spektakl (z nadzieją na kolejne w nadchodzących sezonach) jako eksperyment na żywym organizmie, który z biegiem czasu ma szanse ewoluować w coś ikonicznego dla poznańskiej sceny tanecznej na tle ogólnokrajowym. Element łączący wszystkie etiudy w sposób oczywisty i bezsprzeczny to inspiracje przesiąknięte używanym przez Bondarę specyficznym stylem. Według mnie to argument za tym, że instytucja relacji uczeń-mistrz jest ciągle potrzebna do transferowania konkretnych śladów i markerów w sztuce ruchu w taki sposób, by dać sposobność przyszłym pokoleniom odnalezienia ich mianowników wspólnych. Oczywiście powiedzieć, że choreografie były do siebie podobne jest bzdurą. Widać po prostu, że sposób szukania rozwiązań, uniwersum, po którym autorzy etiud się poruszają, jest ich częścią wspólną.

Chcąc jakkolwiek uporządkować i przybliżyć wizje twórców przypominam - kot na początku się bawi. Wraz z nim bawią się Sergio Chinnici, Giorgio Tinari i Massimiliano Romano. Żadnemu z panów nie można odmówić artystycznego poczucia humoru i kreatywności. *First Run* z tej trójki okazał się najbardziej emocjonujący w odbiorze, prawdopodobnie ze względu na niecodzienny dobór muzyki (stworzonej zresztą również przez choreografa), która idealnie akcentowała atletyczność, dynamikę i responsywność wykonawców. Etiuda inspirowana jest warsztatem Williama Forsythe'a, stąd wykorzystanie muzyki współczesnej do neoklasycznej, niezwykle fizycznej choreografii. Wirtuozeria elementów trudnych kondycyjnie, ich szybkość w wykonaniu, zwłaszcza Matteo Zorzoli i Carli Fariny, przywodziła na myśl wizję starożytnej olimpiady greckiej, przeniesionej w czasie do niedalekiej przyszłości. Grawitacja wydawała się dla wykonawców zupełnie nieistotnym wynalazkiem. Artyści do tej etiudy zostali dobrani idealnie. Z jednej strony niesamowicie zwrotni i szybcy, a z drugiej

upajający się *divertissement* najtrudniejszych technicznie elementów. Podsumowałabym tę część jako bardzo udaną prowokowanie widza, które ubrało sztukę tańca w laury olimpijskie.

Romano wrzuca nas w wizję dużo bardziej obyczajową, nie mniej urokliwą. Podczas *Late Night* spotykamy się z grupą przyjaciół rozgrywających kolejną grę



fot. Maciej Zakrzewski, Teatr Wielki w Poznaniu

w karty pod uważnym okiem charyzmatycznego barmana. To jedyna etiuda, która wykorzystała elementy czysto komediowe oraz fabularne, pozwalając odpocząć od ciągłego interpretowania abstrakcyjnych bodźców. Lekka w odbiorze choreografia, która w bardzo krótkim czasie pozwoliła nam związać się z bohaterami sceny, osobami, które może przypominają naszych przyjaciół. Nietrudno było kibicować charyzmatycznym postaciom. Po prostu radość z artystycznej chwili. Najbliższym porównaniem popkulturowym, na które mogę się zdobyć jest uwielbiany w latach 90. serial *Friends*. Kontekst sceny jest obyczajowy, zrozumiały, wykorzystanie rekwizytów i scenografii wyróżnia tę etiudę pod kątem wizualnym. Ciekawymi elementami były partnerowania między trójką tancerzy oraz świetny w roli barmana Takatoshi Machiyama. Widać, że wszyscy wykonawcy bawią się naturalnie przypisaną rolą, dając nam jednak poznać kawałek swojej osobowości.

The same of us/ Other than Me. W punktowym świetle reflektora tancerka podryguje w rytm *I wanna dance with somebody*. Szybko jednak przyłącza się do pozostałych tancerek. Tinari, jeśli dobrze zrozumiałam jego wizję, skupił się na wyodrębnianiu części z całości. Uzyskał oczekiwany efekt, co więcej zrobił to w dobrym stylu. W niezwykle plastyczny sposób bliski temu, jak sam interpretuje choreografię jako tancerz. Autor etiudy w sposób obrazowy definiuje Sonder - zjawisko zdawania sobie sprawy z tego, że każdy jest głównym bohaterem swojej historii. Każde życie jest tak samo złożone jak twoje, w każdym można wyróżnić role drugoplanowe, statystów. Więc wszyscy jesteśmy tacy sami, ale różni od siebie. Od siebie wewnątrz i siebie nawzajem, wszyscy bezwiednie podlegamy wpływom czasu. Bardzo łatwo można przegapić ten poziom interpretacji, skupiając się na muzykalności zarówno utworu jak i kroków, ale wprawny obserwator powinien móc zauważyć tę delikatną warstwę ideową.

W erze życiowych poszukiwań umieściłabym przede wszystkim choreografię Matteo Zorzoli, Chiary Ruaro oraz Manuela Sancheza Cirbian. *Dasein* - czyli refleksja nad poszukiwaniem tego, czym w ogóle jest egzystencja. Nie należy wymagać głębokiej znajomości filozofii niemieckiej od przeciętnego amatora teatru, choć na pewno pozwala ona na pogłębioną refleksję i interpretację etiudy. Zorzoli moim zdaniem na razie dużo lepiej wypada jako tancerz, zarówno w swojej własnej, jak i w cudzych etiudach. Skomplikowana była warstwa muzyczna, zdecydowanie wymagająca pod względem rozliczenia pas dla wykonawców, tutaj Julia Korbańska i Lucia Andres Garbas zdecydowanie przykuwały uwagę swoją ekspresją. Wiolonczelistka oraz pianistka na scenie (Dorota Hajzer oraz Shizuka Okumura-Wasiulewska) trochę dekoncentrowały swoją obecnością podczas pierwszej części. Jednocześnie kiedy w kulminacyjnym momencie tancerz “tchnął” w nie życie, zrekompensował tę niedogodność, pozwalając by rozbrzmiały na sali dźwięki *Après un rêve op. 7/1*.

Dla osoby posiadającej styczność z tańcem faktycznie imponująco trudny fragment zaproponowany przez autora pięknie podkreślał zabawę czasem. Tancerze podążali za sobą w formie cienia, powtarzając ruchy z opóźnieniem, co podkreślało ustawienie świateł w taki sposób, żeby tylko pierwsza osoba wystawiona była na pierwszy plan. W partnerowaniach czas raz zwalniał, raz przyspieszał, dając wrażenie powołanych do życia raz za razem figur woskowych. Jedyne czego brakowało mi w tej choreografii, to logicznej kontynuacji sensu

i idei, która zdawała się być lekko rozmyta. Niemniej czekam na kolejne propozycje tego twórcy.

Miękki dotyk jedwabiu, spływającego kaskadami w dół sukni wieczorowej. Najpierw widzimy zza kulisy zaledwie poszczególne części ciała tancerki. Melodia *L'homme révolté* wspomnianego wyżej Wojciecha Braszaka jest jedną z najmocniejszych zalet tej części. Hipnotyzująca kompozycja o ciepłej barwie doskonale komponowała się z romantycznym *pas de deux*. Chiara Ruaro zaproponowała kostiumy według własnego projektu, które choć piękne, zdecydowanie nie ułatwiły zadania tancerzom. Leżąca się długa suknia tancerki i długie rękawy koszuli tancerza stanowiła wyzwanie samo w sobie. Materiał, który spłynął na scenę w postaci rekwizytu, został wykorzystany dobrze ze względu na swoje właściwości, jego lekkość w połączeniu z ruchem wypełniała frazy muzyczne. Myślę, że gdyby rozbudować tę część dałoby się wykorzystać w całości możliwości materiału. Niektóre fragmenty *pas de deux* wydawały mi się mocno inspirowane tymi, które widziałam już wielokrotnie w innych produkcjach tego zespołu, chociażby duetem Heleny i Parysa z *Trojana* w choreografii Victora Davidiuka. Nie jestem jednak zdania, że ta inspiracja jest czymś negatywnym w tej odsłonie. Bardzo możliwe, że był to nieuświadomiony proces. Enigmatyczny cytat w informatorze: “Podczas gdy jej rzeźba była zakorzeniona w codziennym życiu, jej wszechświat pozostawał w krainie snów” w połączeniu



foto. Maciej Zakrzewski, Teatr Wielki w Poznaniu

z tytułem *Dreamscape* wystarczająco trafnie nakreśla koncepcję Manuela Sancheza Cirbiana. Osobiście uwielbiam duet Anity Cremy oraz Giorgio Tinari ze względu na wysoki poziom techniki, czystość linii. Niestety nie kompensuje ona mimiki, która pozostawała niewzruszona przez większą część etiudy. Jeśli widz miał uwierzyć w wyjątkową więź tancerzy, w uczucie, co zakładam, że było celem i “wszechświatem” dla postaci kobiecej, to niestety nie wyglądało to wystarczająco autentycznie. Niemniej sama propozycja choreograficzna i senne oświetlenie pozostawało w klimacie wystarczającym, by cieszyć oko mistrzostwem wykonania.

Ostatnią trójkę, która pozostaje w tym samym miejscu pod pewnymi względami, zacznę od podsumowania *What if* Miguela Eugênio de Sousa Júniora. Pozostaje w tym sensie, iż jest wierna formie bardziej surowej i klasycznej. W pierwszej części ta surowość objawia się w absolutnie minimalistycznym planie sceny - cztery tancerki ubrane wyłącznie w beżowe body na białym tle, w połączeniu z mocnym światłem. Nie ma nic, co rozpraszałoby wzrok, każda ewentualna pomyłka jest widoczna jak na dłoni. Kształt ruchu również jest pozbawiony w większości neoklasycznych wpływów. Tancerki dość dobrze poradziły sobie w tak trudnych warunkach. W części gdzie pojawili się tancerze partnerujący paniom, widzimy więcej koloru (minimalistyczne i piękne kostiumy zaprojektowane przez Ruaro), a utwór *Danse Macabre* pozwala na podkreślenie tego kolorytu. Co jeśli? Ze swojej strony jestem ciekawa - co jeśli Miguel Eugênio sam zatańczyłby swoją choreografię? To pytanie pozostaje jednak bez odpowiedzi. Przyznam, że chętniej zobaczyłabym choreografię jego autorstwa w mniej klasycznej wersji.

Lucia Andres Garbas jako tancerka przenosi do swojej choreografii wszystkie mocne strony własnej ekspresji artystycznej. *Selenophile* ma być procesem odkrywania w ruchu, tego co jest “moje” i komfortowe. Miłośnicy księżyca faktycznie pozostawiają swobodę interpretacji widzowi. Białe płótno i białe koszule nie odwracają uwagi od ruchu. Każdy z tancerzy odpowiadał ruchem jednemu z instrumentów kwartetu smyczkowego do utworu *Aheym*. Wszyscy wykonawcy zaprezentowali się świetnie. Widać, że propozycja choreograficzna Garbas całościowo wykorzystuje możliwości każdego z nich. We fragmentach, kiedy obecne były tylko jeden lub dwa instrumenty, poszczególni tancerze mieli swoje momenty solowe. Prosty zabieg, a jednak pozwalał lepiej chłonąć poszczególne części choreografii, dając odpocząć od momentów grupowych, przesyconych ruchem tak gęsto, jak to możliwe.

Trudno nie docenić ostatniej części, etiudy *Osobny*, gdyż angażuje dziesięć par tancerzy. Zawsze wiąże się to z wyrazistym efektem, zwłaszcza przy ruchach podkreślających uwspólnioną muzykalność, co nie jest proste podczas partnerowania. Każda para ma trochę inną dynamikę, chociażby ze względu na wzrost, masę i siłę oraz różnicę tych parametrów między partnerami. Anna Gumna pięknie podkreśla znów bardzo fizyczny aspekt ciała tancerza jako instrumentu pracy. Używa ciekawych rozwiązań, odpowiadając niejako trochę na wcześniejsze etiudy. Nawiązuje się dialog ideowy spajający poszczególne części.

Cała podróż przez dziewięć debiutów opowiadająca o wrażliwości, emocjach i relacjach zostaje podsumowana w tej części. Znowu część z całości, osobność w grupowości. Nie jest to jednak nic złego, bo dobra relacja z samym sobą kształtuje charakter i znajomość własnych możliwości.

Ułożenie etiud w tej specyficznej kolejności daje wrażenie spójnego obrazu, poszczególnych puzzli łączących się w obraz. Ta właściwość ujednolica wnioski płynące z tego wieczoru i nadaje wyższą rangę znaczeniową poszczególnym częściom. Pomimo drobnych aspektów wartych dopracowania uważam *Spectrum 02* za udaną inicjatywę i wyczekuję kolejnych odsłon.



Spectrum 02. Debiuty Choreograficzne

15.03.2024, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

muzyka: różni autorzy; m.in. kompozycje autorskie Wojciecha Braszaka

Choreografia: Manuel Sanchez Cirbian, Sergio Chinnici, Miguel Eugênio de Sousa Júnior, Lucia Andres Garbas, Anna Gumna, Massimiliano Romano, Chiara Ruaro, Giorgio Tinari, Matteo Zorzoli

Tancerze i tancerki zespołu Teatru Wielkiego w Poznaniu

BALET NA MIARĘ

Tekst: Agnieszka Narewska-Siejda

Coco Chanel, legendarna projektantka mody, zainteresowała się sztuką baletową dzięki działalności awangardowego zespołu – Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa, które wspierała zarówno finansowo, jak i twórczo. Po jej śmierci związki domu mody Chanel z tańcem są jednak wciąż żywe i opierają się na podobnym rozumieniu estetyki. O aktualizowanie dziedzictwa Chanel dbali – i nadal dbają jej godni następcy: Karl Lagerfeld (zmarły w 2019 roku), a obecnie Virginie Viard, których w balecie pociąga to samo, co w wielkim krawiectwie – perfekcja.



Zdj. Wyimaginowany kostium baletowy, Fot. Prompt MC przez CanvaMagicMedia

Coco Chanel zrewolucjonizowała styl kobiecego ubioru, proponując wygodną, wyrafinowaną w swym minimalizmie prostotę, która do dziś uważana jest za szykowną i elegancką. Jak pisze Chiara Pasqualetti Johnson:

Twórczyni zarazem prostego, jak i rozpoznawalnego stylu nigdy nie określała siebie mianem feministki, a jednak stworzyła współczesną kobietę, rewolucjonizując na zawsze pojęcie kobiecości i najlepiej interpretując ducha modernizmu (1).

W swojej epoce uchodziła za projektantkę awangardową, wręcz rewolucyjną – Jean Cocteau zauważył trafnie, że „szyje ona to, co maluje Picasso”(2). Dlatego zapewne tak dobrze odnalazła się wśród twórczego, nowatorskiego środowiska Baletów Rosyjskich i zaprzyjaźniła się z ich założycielem i impresariem, Siergiejem Diagilewem. Paul Morand, francuski pisarz, a prywatnie również przyjaciel Chanel, po spotkaniach z nią zapisywał swoje wrażenia, zapamiętane myśli i opinie projektantki. Po latach postanowił spisać to, co zapamiętał, tworząc książkę, w której narratorką była sama Chanel, opowiadająca o swoim życiu. W 1976 roku opublikował Czar Chanel, do którego ilustracje zaprojektował sam Karl Lagerfeld. Wśród licznych osób, o których opowiada, znajduje się właśnie Diagilew, którego scharakteryzowała następująco:

To był najbardziej czarujący z moich przyjaciół. Lubiłam go w tym pędzie życia, w jego pasjach, w jego łachmanach, z dala od pełnej przepychu legendy, całe dni bez jedzenia, całe noce na próbach, pomieszkującego w fotelu, rujnującego się, żeby sprawić sobie ładny spektakl. Przedstawiał najpiękniejszych malarzy najpiękniejszym muzykom, uświadamiał francuskim masom, gotowym w imię snobizmu do ruszania co wieczór w podróż tysiąca i jednej nocy, że na rogu ulicy są nieznanymi czarodziejami, Dukas, Schmitt, Ravel, Picasso, Derain(3).

To prawda – Diagilew posiadał przedziwny instynkt, dar, do wyszukiwania utalentowanych ludzi i skłaniania ich, by rozpoczęli ze sobą współpracę. Dlatego też do dwóch jego spektakli – słynnego do dziś baletu *Apollo i Muzy* (muz. Igor Strawiński, chor. George Balanchine) oraz do *Le Train Bleu* (muz. Darius Milhaud, chor. Bronisława Niżyńska) kostiumy zaprojektowała sama Chanel. Zwłaszcza w przypadku drugiego z tych widowisk stroje te były bardzo nowatorskie, gdyż nie przypominały dotychczas projektowanych ubiorów scenicznych, lecz odzież sportową, a także, śmiało – jak na owe czasy – stroje kąpielowe. Jako dodatek do nich Chanel



„Le train bleu” Jeana Cocteau z 1924. Domena publiczna

dobrała duże kolczyki z pereł, które spodobały się do tego stopnia, że chciały w nich chodzić również damy zasiadające na widowni, toteż niedługo później biżuteria ta przeniosła się z teatru na ulice, gdzie stała się ostatnim krzykiem mody (4).

Chanel, szczodra z natury, ofiarowała Diagilewowi również praktyczne wsparcie – finansową pomoc, która umożliwiła premierę jednego z najśłynniejszych baletów w dziejach tańca, Święta wiosny. Przekazując pieniądze, postawiła jeden warunek – aby nikomu nie wspominał o jej hojnym darze. Morand włożył w jej usta następujące słowa, związane z tym wydarzeniem:

Nie powstrzymałam Baletów Diagilewa przed pójściem na dno, jak to określono, nigdy nie widziałam »Święta wiosny« przed 1914 rokiem. Siergiej opowiadał mi, że był to skandal i wielkie wydarzenie historyczne. Chciałam tego wysłuchać i zaoferować mu niezbędne fundusze. Nie żałuję tych trzystu tysięcy franków, które mnie to kosztowało (5).

O jej sympatii do Diagilewa świadczy również fakt, iż była obecna na jego pogrzebie, płynąc w kondukcje pogrzebowym w drugiej gondoli – tuż za łodzią z trumną ze zwłokami słynnego impresaria. Chanel przyjaźniła się również z solistą Baletów Rosyjskich, znakomitym ukraińskim tancerzem, Siergiejem Lifarem, za namową którego wzięła nawet kilka lekcji tańca u Isadory Duncan. Co więcej, o czym pisze Pasqualetti Johnson, słynna projektantka i tancerz: „W imię wielkiej przyjaźni pozują razem do licznych zdjęć, często tak samo ubrani, w obszerne białe spodnie o męskim kroju, których nikt nie nosi z takim wdziękiem jak Chanel” (6).

Związek domu mody Chanel ze sztuką tańca trwa do dnia dzisiejszego. Po śmierci słynnej projektantki kontynuował go i umacniał nowy dyrektor marki – Karl Lagerfeld. W 2009 roku zaprojektował on przepiękną paczkę klasyczną dla gruzińskiej tancerki Eleny Glurdjidze, ówczesnej primabaleriny English National Ballet do układu *Umierający łabędź* Michaiła Fokina (7). Cały gorset paczki zdobiony jest piórami, które zakrywają również dekolt tancerki, tworząc swoisty pióropusz. Talerz paczki również pokryty jest pierzem, uformowanym na kształt łabędzich skrzydeł. Uzupełnienie kostiumu stanowi rodzaj pierzastej kolii, otulającej całą szyję tancerki, co akcentuje charakterystyczną cechę łabędzi – ich długie szyje. Z uwagi na to, że większość stroju pokryta jest piórami, paczka ta nadaje się jedynie do występów solowych – nie sprawdziłaby się w pas de deux, gdzie partner kładzie często ręce na talię tancerki. Wykonanie kostiumu zajęło ponad 100 godzin, a w pracę nad nim zaangażowani zostali m.in. specjaliści zajmujący się zdobieniem i obróbką piór. Pióra te są w kolorze delikatnego różu, co – jak wyjaśnia Lagerfeld – ma symbolizować „różowe światło zmierzchu, koniec dnia”(8). Słynny projektant postrzegał balet jako niezwykłą sztukę, która



Fot. By E. Straub - Zdj. [Falco Kapuste](#) jako *Apollo*, CC BY-SA 3.0, [Wikimedia Commons](#)

stanowi połączenie piękna zrodzonego z cierpienia, z tortur, którym artyści baletu poddają swoje ciała, dzięki czemu ich ciężka praca sprawia, że wydaje się, iż każdy ruch wykonywany jest lekko, bez wysiłku:

Myślę, że to właśnie to odzwierciedla związek między Chanel i baletem: estetyka Chanel również opiera się na tworzeniu czegoś tak szykownego, przepełnionego wdziękiem, że jawi się prawie jako naturalne, niewyszukane. (...) Balet jest akceptowalny tylko wtedy, kiedy jest perfekcyjny. Przeciętny balet klasyczny jest najgorszą rzeczą na świecie. Najgorszą! (9).

Trudno nie przyznać mu racji. Dlatego też podejmując się projektowania dla tańca, wybierał najlepsze zespoły i tancerzy.

Kilka tygodni po ukończeniu paczki dla Glurdjidze, Lagerfeld znów zaprosił tancerzy English National Ballet (Agnes Oaks, Thomasa Edura) na przymiarki do swojego paryskiego domu mody. Tym razem stworzył stroje do baletu neoklasycznego – słynnego *Apolla* George'a Balanchine'a, kontynuując w ten sposób tradycję zapoczątkowaną przez Chanel. Był to odświeżony projekt z 1997 roku, kiedy niemiecki twórca współpracował nad tym samym spektaklem z zespołem Les Ballets de Monte-Carlo. Lagerfeld wyznawał, że propozycje projektowania kostiumów baletowych, które otrzymuje od najlepszych zespołów baletowych na świecie, pochlebiają mu i zajęcie to uważa z jednej strony za niezwykle ekscytujące. Z drugiej strony jednak stanowi ono również nie lada wyzwanie: „Tancerze nie tylko muszą swobodnie się w nich poruszać, ale także muszą być one utrzymane w odpowiednim klimacie”(10) – powiedział. Dlatego też w czasie pracy przyświecała mu następująca idea: „Chcę uszanować ducha tego baletu. Chciałbym, żeby było to czyste, proste i nienaganne. Nie chcę robić czegoś skomplikowanego dla *Apolla* Balanchine'a”(11). Dlatego też Lagerfeld zaprojektował biały trykot i opaskę na torsie dla Apolla, a dla jego muz – tuniki. Co ciekawe, w czasie przymiarek Oaks – wcielająca się w partię Terpsychory – narzekała, że źle się czuje w pierwotnej wersji kostiumu, ponieważ ma wrażenie, że jest naga. Lagerfeld mimo, że nie podzielał jej zdania, zgodził się na ustępstwa i ostatecznie zdecydowano, że materiał, z którego zostanie uszyty strój będzie bardziej kryjący, a osłony sutków zostaną powiększone lub całkowicie usunięte (12). Dzięki temu tancerka czuła się dużo bardziej komfortowo i mogła w czasie występów bez przeszkód poświęcić się interpretacji i mistrzowskiemu wykonaniu swojej partii.

Wszystkie te doświadczenia umożliwiły Lagerfeldowi podjęcie się kilka lat później kolejnego, tym razem dużo większego projektu. W 2016 roku, na zaproszenie francuskiego choreografa Benjamin Millepieda, dyrektor artystyczny Chanel stworzył bowiem ponad 100 kostiumów

do jednoaktowego baletu George'a Balanchine'a *Brahms–Schoenberg Quartet*, wykonywanego przez tancerzy Opery Paryskiej. Balet ten swą światową premierę miał w 1966 roku i wówczas kostiumy dla tancerzy Balanchine'a, artystów New York City Ballet, zaprojektowała Barbara Karinska. Lagerfeld uszanował pierwotną formę kostiumów (zresztą pewnie przedstawiciele fundacji Balanchine Trust nie zgodziliby się na zbyt daleko idące zmiany...), zaznaczając swój autorski wkład w ich geometrycznym wzornictwie i zdobieniach. Kostiumy utrzymane były w pięknych kolorach – klasycznej czerni i bieli, a także w blad różowym i kremowo-pomarańczowym. Dobrym pomysłem było również zastosowanie efektu cieniowania na wybranych spódnicach, dzięki czemu czerń pięknie przechodziła w biel albo przebijała się przez warstwy różowego tiulu, przełamując pastelową gamę kolorów. Na tle kostiumów wyróżniały się szczególnie stroje czarno-białe, które w wariacie żeńskim posiadały gorsety pokryte czarnymi i białymi prostokątami, co nadawało im szyku i elegancji. Dla tancerzy Lagerfeld zaprojektował kamizelki z podobnym wzorem oraz wytworne surduty. Co ciekawe, projektant podjął się również stworzenia scenografii do tego baletu, co zaowocowało ciemnoszarymi draperiami, które bardzo dobrze uwypuklały kolorystykę kostiumów.

W 2018 roku Lagerfeld zaprojektował z kolei kostiumy dla dwóch światowej sławy balerin – Aurélie Dupont i Diany Wiszniowej, które wystąpiły razem w układzie *Bolero* w choreografii Ohada Naharina w czasie gali baletowej odbywającej się w Operze Paryskiej. Były to eleganckie „małe czarne” (które zresztą do kobiecej mody wprowadziła Coco Chanel) o długości do kolana, z głębokim rozcięciem po lewej stronie, obnażające również prawe ramiona tancerek. Projektant wyznał, że kompozycja Ravela była od zawsze jednym z jego ulubionych utworów muzycznych: „To było też pierwsze nagranie, które kupiłem, kiedy miałem 16 lat”(13), dlatego też zapewne chętnie podjął się tego zadania. Obie *étoiles* zaprezentowały się – w niełatwym przecież stylu tańca, całkiem różnym od techniki tańca klasycznego – zjawiskowo, a kostiumy Lagerfelda nie tylko pozwalały im na swobodne wykonywanie każdego ruchu, lecz również podkreślały ich piękno i dodawały – co charakterystyczne dla kreacji domu mody Chanel – elegancji.

Niemiecki projektant zapytany o to, czy często chodzi w Paryżu do teatru na balet czy operę odpowiadał: „rzadko”, po czym dodawał, że powodem jest to, że spektakle te... zaczynają się zbyt wcześnie. Jego zdaniem powinny one rozpoczynać się najwcześniej o godzinie 21.00, tak jak rozpoczynają się różnorodne przyjęcia,

a nie – jak to jest obecnie o 19.30. Lagerfeld dorzuca jeszcze: „Magia opery i magia baletu polega również na tym, że pomagają widzowi oderwać się od rzeczywistości. Nie lubię niechlujnych ludzi na widowni” (14). Mimo tych kontrowersyjnych animozji słynnego projektanta, dom mody Chanel podejmuje różnorodne inicjatywy (m.in. sponsoring), mające na celu połączenie haute couture ze sztuką tańca. Jednym z ciekawszych jego projektów jest seria podcastów poświęconych sztuce i kulturze. Celem tego przedsięwzięcia jest, jak można przeczytać na stronie Chanel: „(...) połączenie najbardziej kreatywnych, innowacyjnych

i utalentowanych ludzi z całego świata, z dziedziny filmu, sztuki, tańca, muzyki i wielu innych, aby zgłębiać nowe pomysły i wzajemnie się inspirować” (15).

Do chwili obecnej ukazały się trzy sezony, każdy obejmujący po kilka odcinków.

W każdym z nich występują wyjątkowi ludzie, będący specjalistami

w reprezentowanych przez siebie gałęziach kultury i sztuki. Gościem pierwszego sezonu był David Hallberg – słynny amerykański tancerz, a obecnie również dyrektor artystyczny The Australian Ballet oraz Lil Buck – tancerz street dance oraz aktor. Mimo przepaści jakie dzielą wykonywane przez nich techniki tańca (taniec klasyczny oraz Gangsta Walking) rozmowa zainicjowana przez Chanel, uświadomiła im jak wiele mają wspólnych doświadczeń. Jednym z nich była kontuzja – jedna z najgorszych, a jednocześnie, niestety, bardzo powszechnych zjawisk w karierze tancerza. To właśnie z jej powodu Hallberg przestał tańczyć aż na dwa lata, które wypełniła nie tylko żmudna i bolesna rehabilitacja, lecz również depresja, zwątpienie, brak nadziei na przyszłość. Obydwaj tancerze zafascynowani również byli w dzieciństwie postacią Freda Astaire’a i chcieli być tacy jak on. Zarówno Hallberg, jak i Buck (który również miał kontakt z tańcem klasycznym) początkowo nie znosili „rajstop” (trykotów), będących obowiązkowym elementem odzieży tancerzy baletowych, i mieli duże opory, aby je nosić. Projekt reklamowany pod hasłem „Chanel Connects” pokazuje, że zainteresowanie sztuką jest cechą wyróżniającą dom mody Chanel, o co dbała nie tylko jego słynna założycielka, lecz również jej godni następcy.

Karl Lagerfeld sprawował funkcję dyrektora artystycznego jednego z najświetniejszych przedsiębiorstw haute couture do swojej śmierci w 2019 roku. Na stanowisku tym zastąpiła go Virginie Viard, francuska projektantka, która pełni tę funkcję do chwili obecnej. Co ciekawe, w swoim artystycznym dorobku ma projekty strojów do dwóch filmów Krzysztofa Kieślowskiego (*Niebieski* oraz *Biały* – dwie części tryptyku *Trzy kolory*). Podobnie jak jej słynni poprzednicy, Viard również tworzy kostiumy dla tancerzy baletowych. Od 2018 roku dom mody Chanel jest patronem dorocznej, słynnej gali w Operze Paryskiej, inaugurującej nowy sezon artystyczny, w którym na scenie występują zarówno wszyscy członkowie zespołu baletowego, jak i uczniowie szkoły baletowej. Odkąd Viard piastuje swój zaszczytny urząd, chętnie włącza się w projekty zainaugurowane przez jej słynnych poprzedników. W czasie gali rozpoczynającej sezon 2021/2022 dziesięć primabalerin Opery ubranych było w kostiumy wykonane przez dom mody Chanel pod jej kierownictwem:

Każdy strój składa się z gorsetu z białej jedwabnej satyny zestawionego z tiulowym tutu. Śnieżnobiały odcień kostiumów podkreślają misterne hafty. Do wykonania dziesięciu spódniczek potrzeba było ponad 1300 elementów, w tym stu gwiazdek w trzech różnych rozmiarach, ponad tysiąc odłamków kryształu i kilkuset przezroczystych szklanych mikroperełek. Astralne motywy znajdują się również na gorsetach i tiarach. Te ostatnie ozdobione zostały półksiężycami i gwiazdami z kryształów wyszywanymi na organzie(16).

Wszystko to przyczyniło się do stworzenia kostiumów pełnych przepychu i blasku, a zarazem elegancji i wyrafinowanego smaku. W czasie gali zaprezentowano również balet *Singularité plurielles*, w choreografii Nicolasa Paula, z muzyką André'a Capleta. Stroje do tego spektaklu również zostały przygotowane przez dom mody Chanel, a piękne i oryginalne kostiumy dla trzech balerin, tańczących tu główne role (Amandine Albisson, Valentine Colasante i Hannah O'Neill), zaprojektowane specjalnie przez Viard. Dwie z tancerek ubrane były w różowe body z dużą, czarną kokardą osłaniającą biust, z szerokimi szortami, wyglądającymi momentami jak szyfonowa spódniczka. Trzecia balerina ubrana zaś była w nietypowy dla tancerki strój sceniczny – tweedowy garnitur,

którego marynarka zapinana była na ozdobne guziki. Kostiumy te były nie tylko piękne, eleganckie i funkcjonalne, lecz stanowiły również immanentny składnik całego baletu, wpływając na jego interpretację.

Kierunek inspiracji pomiędzy modą a sztuką baletową jest dwustronny i wzajemny, co w przypadku Chanel doskonale widać na przykładzie jednoaktowego baletu *Gabrielle Chanel*, którego premiera odbyła się w 2019 roku. Spektakl do muzyki Ilji Demutskiego przygotował rosyjski choreograf Yuri Possokhov, który stworzył go dla znakomitej baleriny – Swietłany Zacharowej, wcielającą się w tytułową postać. W swym dziele Possokhov skupił się na przedstawieniu postaci Chanel jako rewolucyjnej projektantki oraz silnej, niezależnej, lecz samotnej kobiety. Wybierał najważniejsze wątki z jej biografii, zarówno te, ukazujące jej drogę do zdobycia sławy, współpracę z Baletami Rosyjskimi, kreację legendarnych perfum Chanel N°5, jak i osobiste – romanse projektantki, w tym uczucie do tragicznie zmarłego Arthura Capela, jej pierwszej miłości. Possokhov wykorzystał w swoim balecie również projekcje ze zdjęciami prawdziwej Chanel. Stroje do baletu – łącznie osiemdziesiąt pięć eleganckich kostiumów – przygotował oczywiście dom mody Chanel. Utrzymane były w wytwornej czarno-białej kolorystyce, będącej cechą charakterystyczną słynnej francuskiej projektantki. Spektakl Possokhova i przemyślana kreacja Zacharowej, nazywanej „carycą rosyjskiego baletu”, jest kolejnym dowodem zarówno na nieprzemijający fenomen Chanel, która wciąż inspiruje kolejne pokolenia artystów, jak i na różnorodne, wzajemnie ubogacające się związki pomiędzy modą a sztuką baletową.

Przyglądając się historii domu mody Chanel i kierunkowi jego działalności, nie trudno zauważyć, iż wspieranie sztuki tańca stało się jego misją i cechą rozpoznawalną. Obok opisanych wyżej inicjatyw przedsiębiorstwo to wspiera słynne festiwale i zespoły taneczne na całym świecie. Szczodroblliwość i zainteresowanie się sztuką tańca przez Gabrielle Chanel zaowocowało wspaniałymi projektami, które dzięki talentowi, życzliwości i otwartości jej znakomitych sukcesorów, trwają nieprzerwanie już od ponad 100 lat.





Chanel w marynarskiej koszulce i spodniach, 1928, autor nieznany. Domena publiczna

1. C. Pasqualetti Johnson, Coco Chanel. *Rewolucja stylu*, Warszawa 2021, s. 6.
2. Cyt. za: R. Buckle, *Diagilew*, Kraków 2014, s. 475.
3. P. Morand, *Czar Chanel*, Kraków 2016, s. 98.
4. Zob. R. Buckle, dz. cyt., s. 558.
5. P. Morand, *Czar Chanel*, Kraków 2016, s. 102.
6. C. Pasqualetti Johnson, dz. cyt., s. 62.
7. Glurdjidze miała w swojej karierze artystycznej duże szczęście do słynnych projektantów mody. W 2011 brytyjski projektant Giles Deacon stworzył specjalnie dla niej paczkę do roli Odylii – Czarnego Łabędzia.
8. J. Cartner-Morley, A dress to die for, online: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/may/30/chanel-tutu-glurdjidze-ballet> [dostęp: 06.01.2024].
9. Cyt. za: tamże.
10. Cyt. za: Charlotte Cripps, Karl Lagerfeld: Designs for ballet, online: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/karl-lagerfeld-designs-for-ballet-1705927.html> [dostęp: 07.01.2024].
11. Cyt. za: tamże.
12. Zob. tamże.
- 13.
14. C. Cripps, Karl Lagerfeld: Designs for ballet, dz. cyt.
15. D. Maher, The Australian Ballet's Artistic Director, David Hallberg, discusses the transformation of dance with Lil Buck for CHANEL Connects, online: <https://harpersbazaar.com.au/chanel-connects-australian-ballet-david-hallberg/> [dostęp: 09.01.2024].
16. A. Kupras, Kostiumy baletnic Paryskiej Opery Narodowej od Chanel, <https://www.vogue.pl/a/kostiumy-baletnic-paryskiej-opery-narodowej-od-chanel> [dostęp: 16.01.2024].


Kraków
**BALET
CRACOVIA
DANZA**


25. Festiwal Tańców Dworskich Cracovia Danza

**13-20
lipca
2024**

**SPEKTAKLE
WARSZTATY
POKAZY**

MAGICZNE OGRODY

13 lipca, godz. 19.00

Plac Jana Nowaka-Jeziorańskiego
(przed Galerią Krakowską)
Balet Cracovia Danza

GALA FESTIWALOWA

15 lipca, godz. 19.00

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
Plac św. Ducha 1

Natura, parki, ogrody

Kathak Sanskriti Alaknanda (Indie)
Academie de Danse baroque de l'Opera Royal
du chateau de Versailles (Francja)

Muzyka na wodzie

Balet Cracovia Danza



Szczegóły:
cracoviadanza.pl/festiwal



BALET CRACOVIA DANZA · INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – publicznego funduszu celowego, w ramach programu „Taniec” – realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

ORGANIZATOR:



WSPÓLORGANIZATOR:



SPONSOR:



PARTNERZY:



PATRONI MEDIALNI:

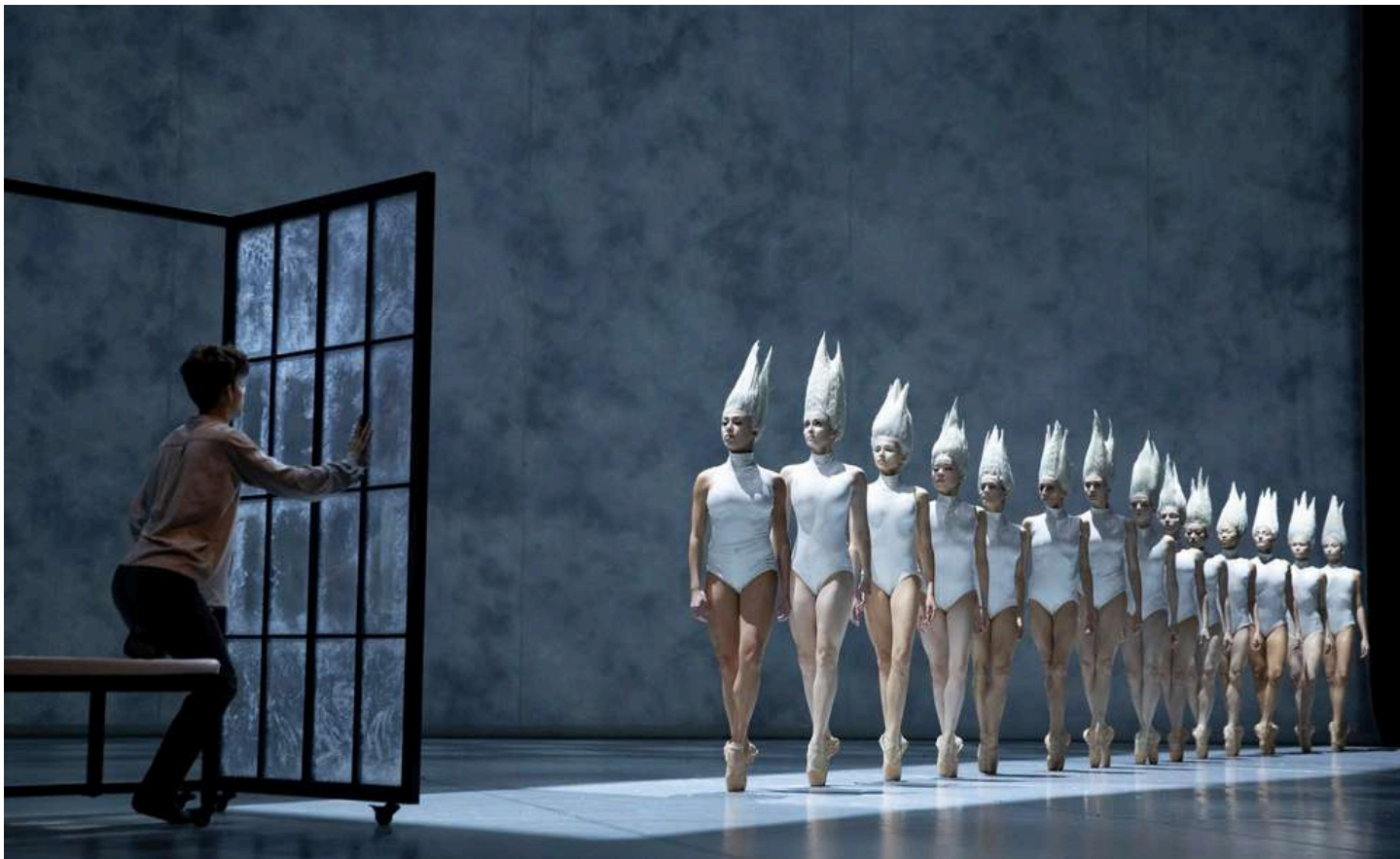


Przyjaźń W KRAINIE LÓDZU

Jedna z produkcji Teatru Wielkiego w Poznaniu z ostatniego sezonu, w choreografii Roberta Bondary, przyniosła do repertuaru teatru balet dla dzieci, wciąż rzadkość na scenie polskiej. Spektakl z wdziękiem utrzymuje uwagę młodego widza, a i dorosłego przyciąga pięknem tańca i scenografią. Zdecydowanie udane wyjście rodzinne w okresie świątecznym!

Balet Roberta Bondary Królowa Śniegu jest dedykowany młodym widzom, szczególnie tym, którzy po raz pierwszy odwiedzają teatr. Baśń Andersena opowiadającą o dorastaniu, przyjaźni, wyzwaniach i pokonywaniu własnych ograniczeń zafascynowała twórcę. Wszystko to odnajdziemy w spektaklu dzięki odpowiedniej narracji, którą wspomagają wizualizacje, minimalistyczna scenografia i skomponowana przez Przemysława Zycha muzyka. Przedstawienie oddaje oryginalną twórczość Bondary, jego estetykę i język tańca. Stali bywalcy teatru mogą dostrzec w muzyce i scenografii hołd złożony innym twórcom, którzy inspirują świat artystyczny (wpływ takich utworów, jak Alicja w Krainie Czarów Christophera Wheeltona czy West Side Story z muzyką Leonarda Bernsteina).

Akcja baśni zostaje przeniesiona do czasów nam współczesnych, za pomocą symbolicznej scenografii i wizualizacji, a także dzięki wprowadzeniu narratora. Spotykamy dwójkę młodych bohaterów bawiących się w ogrodzie na dachu wieżowca. Ogród i wizualizacje o tematyce roślinnej, a także ukazujące szron malujący na szybkie mroźne obrazy, przedstawiają zarówno upływający czas, cykliczność



Zdj. *Królowa Śniegu*, fot. Ewa Krasucka

pór roku, jak i nieprzemijające silne uczucie postaci. Ogród, może być symbolem ich rosnącej przyjaźni, wymagającej dbałości i pielęgnacji. Jako element scenografii stanowił też portal transformacji młodych tancerzy w dorosłych. Uczniowie OSB w Poznaniu, występujący w rolach Małej Gerdy i Małego Kaja znajdują się na scenie stosunkowo długo (ok. 30 min), co pozwala na ich „otrząskanie” się z występem na scenie teatralnej przed dużą publicznością. Tańczący młodzi uczniowie Yelyzaveta Hlushko i Dymytro Fursenko byli przekonujący w swoich rolach.

Skromne, monochromatyczne i proste w kroju kostiumy, kolorystyką szarości, brązu i niebieskości podkreślały charakter duńskiej baśni. Jedynym wyróżniającym się elementem jest ostra czerwień sukienki Gerdy. Symbolizująca emocje, miłość, walkę i siłę, stanowi kontrpunkt do całego otoczenia.

Wspaniale w balecie zostały ukazane kraina lodu i orszak Królowej Śniegu zarówno poprzez kostiumy, jak i scenografię w akcie II. Obcisłe szare body sopli lodu w połączeniu ze szpiczastymi perukami, a przede wszystkim skontrastowanie ich tańca na puentach z innymi postaciami baletu, efekt który również wydłużył

sylwetki całego mroźnego dworu oraz ostrej jak sztylet Królowej Śniegu, stanowią bardzo sugestywny obraz. Scena w I akcie, uformowania linii sopli lodu w diagonalnym przecięciu sceny na wejście królowej, zapadła wielu widzom w pamięci.

Ze scen zbiorowych zdecydowanie interesujące były tańczące sople, natomiast mieszkańcom miasta na osiedlu Kaja i Gerdy zabrakło często zgrania, jak również w II akcie, kiedy do sopli lodu dołączyli tancerze – płatki śniegu w kryzach. Duety stworzone dla Młodej Gerdy i Młodego Kaja były zgrabnie ułożone.

W choreografii wyraźnie widać różnice w relacji Kaja i Gerdy, a Kaja i Królowej Śniegu. Pierwszy poważny duet dorosłych tancerzy nasycony był ciekawymi partnerowaniami ilustrującymi zmagania wewnętrzne Kaja i jego rosnącej niechęci do świata, kolejne nie dawały już takiego efektu, szczególnie w kontraście z tańcem z Królową Śniegu. W scenie w pałacu w II akcie, kiedy Gerda walczy o odczarowanie Kaja, dynamiczny taniec trojga z silnie zarysowanym językiem ruchowym każdej z postaci, w tym intrygujące partnerowania i pozy (np. Królowa śniegu zawieszona na ramieniu Kaja pod kątem 30 stopni) stanowią kulminację akcji, fantastycznie oddaną ruchem.

Wielu widzom podobała się postać Starej Rozbójniczki, w tej roli Andrzej Płatek. Został on nagrodzony gromkimi brawami. Na wyróżnienie zasłużył sobie Yahor Rahacheuski w roli Renifera, który niesamowicie zaangażował charakter tego zwierzęcia.

Znany z filozoficznego podejścia do zarysowywania postaci w swoich baletach, Bondara przedstawia pełnowymiarowy balet narracyjny - Królową Śniegu, która jest już drugim spektaklem, po Alicji w Krainie Czarów(04.06.2022, Opera Nowa w Bydgoszczy)przeznaczonym dla młodej widowni. Balet ten cieszy oko dorosłego widza spójną estetyką elementów teatralnych (scenografia, kostiumy, światło i projekcja) oraz wyraźnym dla siebie językiem choreograficznym, wpisując się w linię wcześniej tworzonych przez Artystę prac.

Królowa Śniegu

Balet w II aktach na podstawie baśni Hansa Christiana Andersena

Niedziela, 29.10.2024

Premiera 27.10.2024

choreografia, reżyseria i libretto: Robert Bondara

Muzyka: Przemysław Zych

Dekoracje i kostiumy: Martyna Kander

Projekcje video: Jagoda Chalcińska

Reżyseria świateł: Wiktor Kuźma

Gerda: Diana Cristescu

Kaj: Takatoshi Machiyama

Królowa Śniegu: Kseniya Rzhenskaya

Mała Gerda: Yelyzaveta Hlushko

Mały Kaj: Dymytro Fursenko

Babcia/ Finka: Mariola Hendrykowska

Mała Rozbójniczka: Yukino Tamai

Stara Rozbójniczka: Andrzej Płatek

Renifer: Yahor Rahacheuski

Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, uczennice i uczniowie Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu

Dyrygent: Aleksander Gref

Asystenci choreografa: Arkadiusz Gumny, Elvis Val, Agnieszka Wolna-Bartosik

Kolejne spektakle: grudzień 2024



Zdj. Królowa Śniegu, fot. Ewa Krasucka

AUTORKI

numeru 2.2024

Małgorzata Cierlik – absolwentka Szkoły Baletowej w Krakowie im. Fundacji Edukacji Artystycznej (2019) oraz absolwentka studiów magisterskich na kierunku Performatyka na Uniwersytecie Jagiellońskim (2023). Obecnie studentka Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od pięciu lat współpracuje z Teatrem Tańca Terpsychora spełniając się jako tancerka, ale także jako choreografka i pedagoga. Laureatka Międzynarodowych Konfrontacji Baletowych (2023). Została zaakceptowana jako tancerka na staż w sezonie artystycznym 2024/2025 do Katalońskiego Baletu Narodowego. Brała udział w licznych warsztatach, gdzie rozwijała umiejętności z zakresu tańca, technik wspomagających oraz kompozycji choreograficznych. Miłośniczka literatury, twórczego pisania oraz obserwowania świata i ubierania go w słowa. Interesuje się historią tańca oraz biografiami znanych tancerzy i tancerek.

Marianna Jasionowska – 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, współpracowała z Instytutem Sztuki PAN, Zamkiem Królewskim w Warszawie, Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię tańca, historię nauczania i edukacji tanecznej, współczesne wychowanie przez taniec. Członek Polskiego Forum Choreologicznego, ZASP sekcji Tańca i Baletu, stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, odznaczona odznaką honorową "Zasłużony dla Kultury Polskiej".

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.

Dorota Mitka - absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim oraz podyplomowych studiów edytorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współpracuje m.in. z Kwartalnikiem Taniec oraz Wydawnictwem Ze Słownikiem, zajmuje się korektą i redakcją językową, pisze krótkie teksty użytkowe. W pracy zawodowej łączy znajomość zasad poprawnej polszczyzny z nowymi technologiami opartymi o działanie sztucznej inteligencji. Jej główne zainteresowania skupiają się przede wszystkim wokół teatru oraz literatury.

Gabriela Opielewicz – studiuje psychologię na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jest absolwentką Niepublicznej Szkoły Sztuki Tańca w Poznaniu. Amatorka techniki klasycznej i jazzowej. Zainteresowania naukowe i kulturalne skupia wokół fenomenu przepływu - flow w tańcu.

Elżbieta Pastecka - artystka teatru pantomimy, inscenizatorka teatru ruchu, pedagog i wykładowca pantomimy, krytyk tańca. Wykładała m.in. w Akademii Teatralnej w Warszawie, Państwowej Szkole Sztuki Cyrkowej, Studium Animatorów Kultury w Ciechanowie i in. Prowadzi liczne warsztaty i seminaria z dziedziny pantomimy i sztuki cyrkowej na terenie całej Polski. Inicjator i kierownik artystyczny "Międzynarodowego Dnia Pantomimy" (1998–2004) prezentującego artystów z Polski i zagranicy. Autorka artykułów i esejów z dziedziny tańca, pantomimy i sztuki cyrkowej (m.in. wydawany przez Teatr Wielki w Warszawie w latach 1984-92 „Taniec”, „Scena” i inne). Wielokrotna stypendystka The British Council oraz Ministerstw Spraw Zagranicznych Holandii, Francji i Norwegii.

Marta Sreedyńska – absolwentka wiedzy o teatrze oraz mediów interaktywnych i widowisk UAM oraz polityki społecznej UW; doktor nauk społecznych w dyscyplinie nauki o polityce i administracji. Współpracowała m.in. z „Didaskalią”, Internetowym Magazynem „Teatralia”, portalem TaniecPOLSKA.pl, „Teatralia”, magazynem „Taniec”, kwartalnikiem „Nietakt”. W 2016 roku założyła Fundację Rezonanse Kultury, którą prowadzi, a także koordynuje i produkuje większość projektów. Kuratorowała konferencję naukową „Taniec w Warszawie. Sztuka tańca i choreografii w XX i XXI wieku” oraz „W poszukiwaniu balansu. Zrównoważony rozwój w tańcu i innych sztukach performatywnych”. Od 2022 roku kuratoruje pracę działu Krytyka i teoria tańca w ramach Centralnej Sceny Tańca w Warszawie. Stypendystka MKiDN (2022).

TANIEC



Odwiędź nas
Czytają TANIEC kiedy chcesz
i jak chcesz.