

2024 | NR 3

TANIEC

SZTUKA, KULTURA, EDUKACJA



GISELLE PO DRUGIEJ STRONIE LUSTRA

ROZMOWA Z ROBERTEM BONDARĄ

KIEROWNIK BALETU



Wydawca



www.irk.org.pl

Magazyn Taniec

ISSN 08667-8820

Lipiec 2024

Projekt i skład

PJPracownia

Zdj. okładka, strona redakcyjna i str.3 Foto: [Artur Kos](#)

Ballet in Cities | Paryż | Balet: Emilia Szuwalska

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 3.2024

REDAKCJA

Redaktor naczelna

Marianna Jasionowska

Korekta

Dorota Mitka

Marta Seredyńska

Sekretarz Redakcji, autorka tekstów

Ewa Kretkowska

Recenzentka, autorka tekstów

Anna Królicza

Recenzentka, autorka tekstów

Marta Mück

Recenzentka, pedagog tańca

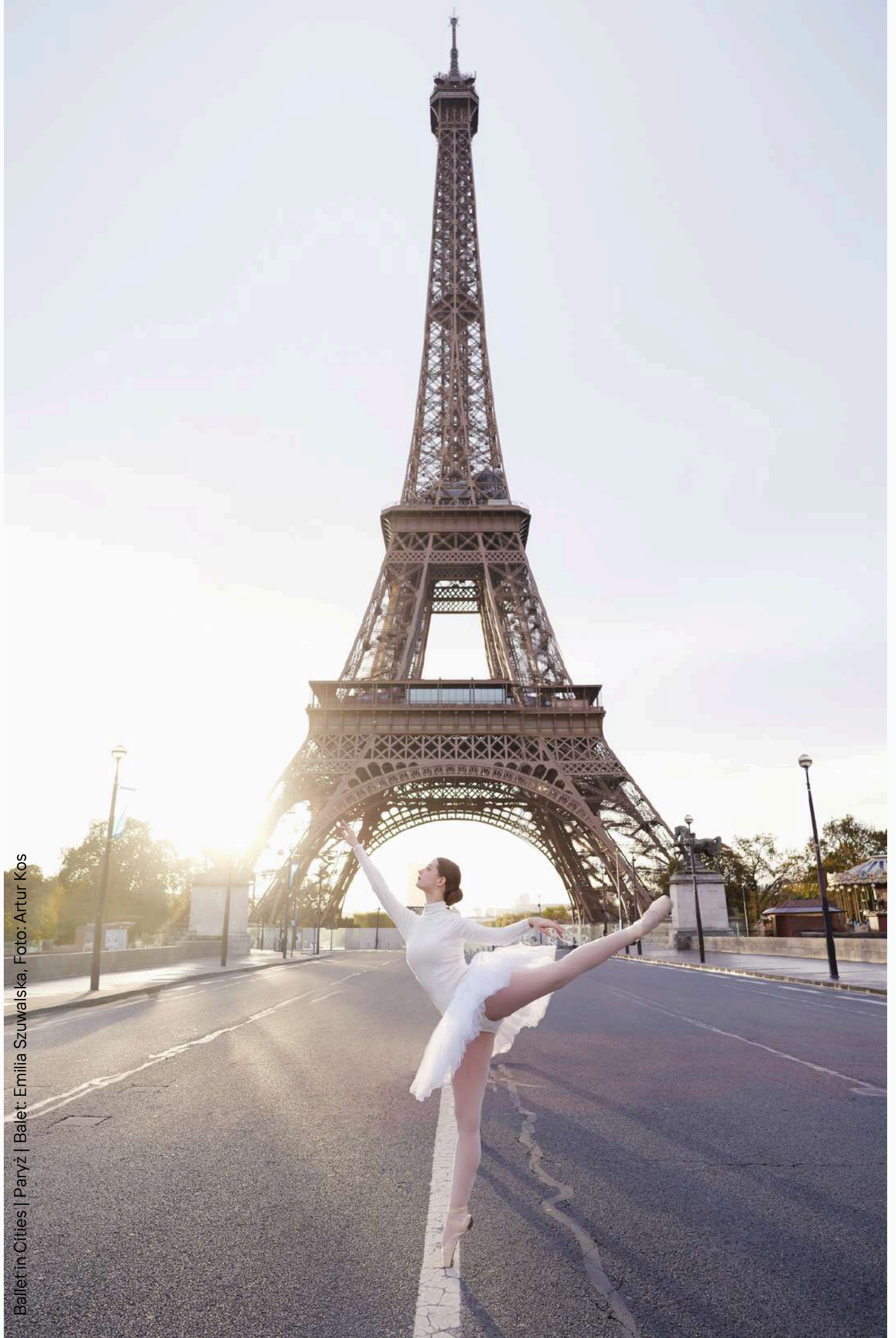
Agnieszka Narewska-Siejda

Recenzentka, autorka tekstów

Elżbieta Pastecka

Recenzentka

Ballet in Cities | Paryż | Balet: Emilia Szuwalska, Foto: Artur Kos



FROM *THE* EDITOR

KAŻDY KOLEJNY SEZON ZASKAKUJE PUBLICZNOŚĆ TAŃCA. NASZA REDAKCJA CZEKA NA KOLEJNĄ DAWKĘ TANECZNYCH WRAŻEŃ!

Rozpoczął się właśnie sezon artystyczny 2024/2025. To czas, kiedy sprawdzamy repertuary, planujemy obecność na premierach czy festiwalach. Jesienią taniec przeżywa pełen rozkwit – wydarzeń jest zazwyczaj tak dużo, że niełatwo jest wybrać w czym będziemy uczestniczyć. Nasza redakcja będzie je śledzić i pisać o nich w kolejnych numerach, tymczasem teraz wspominać będziemy to, co działo się przed wakacjami. W tym numerze wracamy do premier, prezentacji i wydawnictw z poprzedniego sezonu, nie zabraknie także ciekawostek tematycznych i podsumowań.

Zapraszam do lektury!

Marta Seredyńska
Redaktor prowadząca



Fot. via Canva

SPIS TREŚCI

WYWIAD

- 66 Rozmowa z Robertem Bondarą, kierownikiem baletu Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu – Anna Królicza
- 48 Czynić świat lepszym – o teatrze Bartka Woszczyńskiego – Justyna Stanisławska



SZTUKA

- 8 Przypadek Dory – Ewa Kretkowska
- 90 Giselle po drugiej stronie lustra – Małgorzata Cierlik



EDUKACJA

- 19 Rola i znaczenie kierownika baletu – Marta Seredyńska

SYLWETKA

- 84 Jubileusz 125 rocznicy urodzin Leona Wójcikowskiego – Alicja Iwańska
- 32 Pracowity Artysta – Ewa Kretkowska
- 64 Wcielenie baletowego perfekcjonizmu – Marianela Núñez – Małgorzata Cierlik



VARIA

- 26 Propozycje teatrów na sezon 2024/25 – Małgorzata Cierlik
- 80 Refleksyjnie i dowcipnie – sezon baletowy 2023/24 na polskich scenach – Katarzyna Gardzina
- 63 Królewski balet i opera w Londynie



RECENZJE

- 12 Abstrakcja w tańcu... Czy to możliwe? – Anna Królicza
- 40 Polska publikacja leksykograficzna – Alicja Iwańska

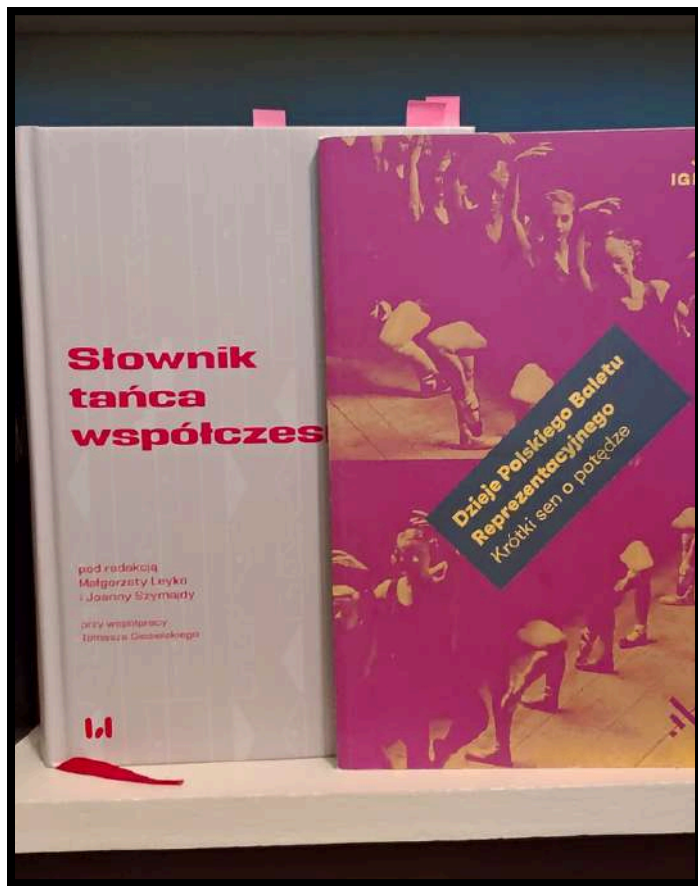


NASZA REDAKCJA W OCZEKIWANIU

W czasie wakacji nie tylko odpoczywamy, ale też czekamy na informacje o nowych spektaklach, na które się wybierzemy. A czy Wy wybraliście, na jakich wydarzeniach się pojawicie?



Trening w parku, fot. M. Seredyńska



Nadrabianie książkowych zaległości

NA NOWY SEZON



Obcowanie z tańcem w plenerze,
Warszawa - Park Skaryszewski

SEZON 2024/25

PREMIERY

PEER GYNT
Mitt
Edward Clug / Edward Clug
Premiera: 21 października 2024

CZARNA MASKA
Greta
Krzysztof Feniwicki
Premiera: 20 listopada 2024

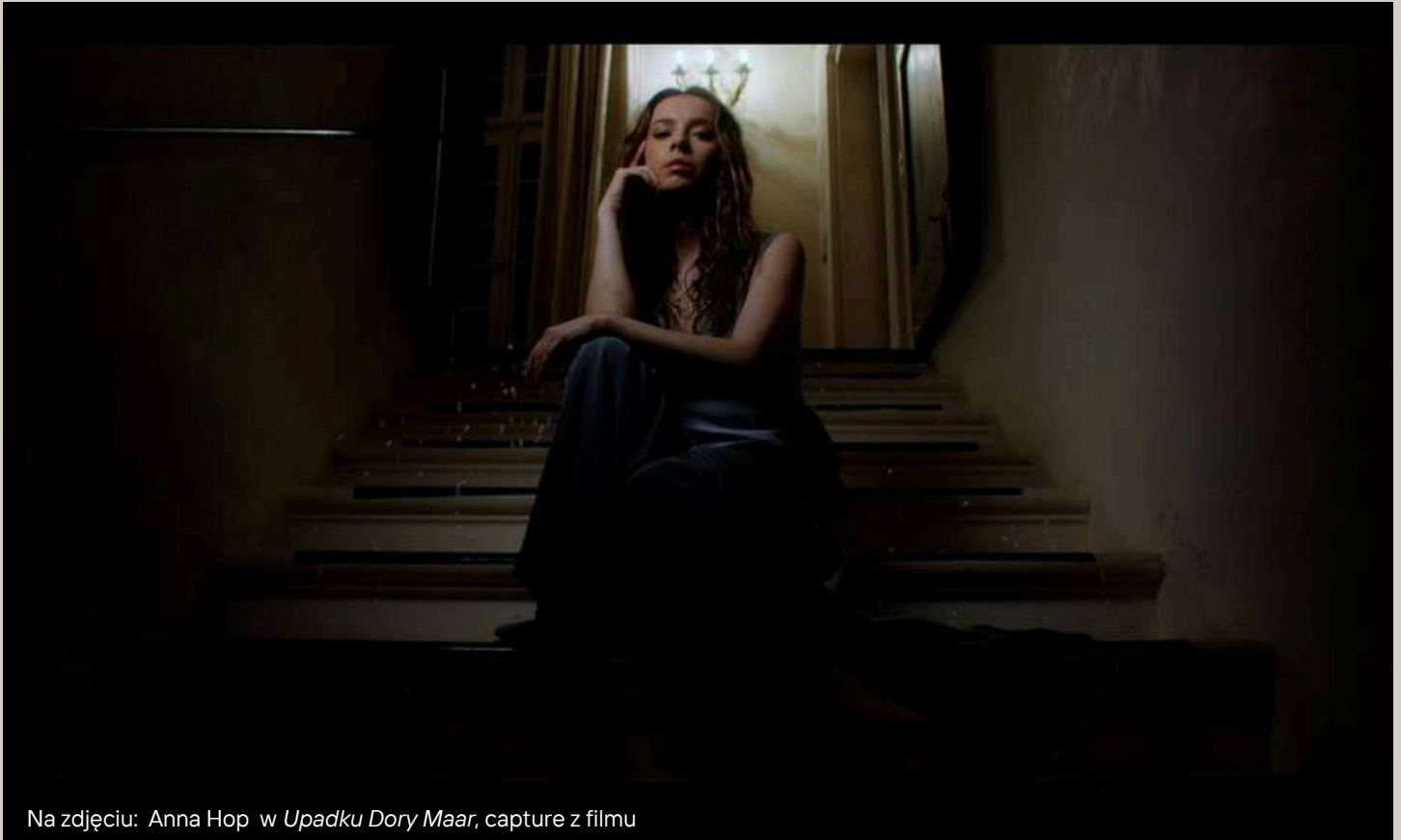
WOLÓ BOSKO
SPECIAL OFFEROY
Anna Dąbka
Premiera: 13 grudnia 2024

TYTUŁY SEZONU

Sprawdzanie repertuarów na kolejny sezon

Przypadek **DORY**

Tekst: Ewa Kretkowska



Na zdjęciu: Anna Hop w *Upadku Dory Maar*, capture z filmu

W 2023 roku przypadała pięćdziesiąta rocznica śmierci Pabla Picassa. Z tej okazji przy współudziale hiszpańskiego rządu organizowano szereg międzynarodowych przedsięwzięć w ramach *Célébration Picasso 1973–2023*. Jedną z odsłon tego wydarzenia jest *Picasso Dance – projekt*, w którym ośmiorgu choreografkom i choreografom z różnych krajów powierzono zadanie zmierzenia się z szeroko pojętym dziedzictwem artysty. Wśród zaproszonych znalazła się Anna Hop, polska choreografka młodego pokolenia. Swoją pracę poświęciła nie malarzowi, lecz artystce, na losie której Picasso zaważył w sposób bezwzględny i okrutny, surrealistce, malarce i fotografce – Dorze Maar.

Z pograniczem filmu i choreografii eksperymentowała Hop w pandemicznych *Kreacjach* w roku 2020, tworząc poetycką *Kądział* z muzyką Piotra Staniszewskiego.

W przeciwieństwie do większości zaprezentowanych wówczas prac Hop odważnie wypracowała nową jakość, udowadniając, że połączenie filmu i tańca nie jest dla niej prostą rejestracją choreografii. Hop traktuje język filmu poważnie i wykorzystuje cały jego potencjał – splata w jedno taniec i pracę kamery.

Podobną strategię wybrała w siedmiominutowym *Upadku Dory Maar* do muzyki Wojciecha Kilara (fragment *Koncertu fortepianowego 1 Preludium. Andante con moto*), choć tańca jest tu zdecydowanie więcej niż we wspomnianej *Kądziali*. Hop samą siebie obsadziła w roli Maar, a do współpracy zaprosiła operatora Thibauta Charlut oraz tancerzy – Daniela Agudo Gallardo, Gregora Giselbrechta, Sergiego Martíneza Castello. Ujęcia kręcono na południu Francji, w rezydencji Ménerbes, czyli domu Dory Maar, który artystka zakupiła w 1944 i w którym zaszła się samotnie po ostatecznym rozstaniu z Picassem.

Praca Hop nie jest opowieścią o mistrzu i muzie. Zresztą mistrza, wyjąwszy portret-inspirację oraz nawiązania do niektórych cech malarstwa Picassa, właściwie tu nie ma. Choreografka idzie pod prąd najbardziej powszechnym narracjom, sprowadzającym Maar do roli jednej z wielu kochanek autora *Panien z Awinionu*. Czyni to z premedytacją i oddaje Maar należyte jej miejsce. Owszem Picasso portretował Dorę wielokrotnie, lecz jej znaczenie jest dużo większe niż pełnienie roli intrygującej modelki. Chociażby dlatego, że Picasso pod wpływem młodej artystki, korzystając z jej wiedzy i umiejętności, sam zaczął eksperymentować z fotografią. Historia sztuki zawdzięcza Maar także niezwykle cenną dokumentację fotograficzną powstawania jednego z najbardziej znanych dzieł Picassa – *Guerniki*. W Paryżu pracownie obojga artystów mieściły się vis-à-vis, na jednym piętrze. Choć Maar mogła odwiedzać kochanka tylko na jego wyraźne zaproszenie.





Wbrew pozorom praca Hop nie jest opowieścią o oprawcy i ofierze. Choć widzimy tytułową bohaterkę cierpiącą, torturowaną i zniewoloną, to nie przez demiurgicznego artystę, jakim bez wątpienia może być nazwany Picasso, ale własne pragnienie.

Choreografia *Upadku...* rozpisana jest na tancerkę i trzech tancerzy, a także mające swoje własne partie rekwizyty: perły i afrykańską maskę. Opadają włosy, ramiączko sukienki, ręka wymierzająca policzek, perły z zerwanego naszyjnika. Opada bezwładne ciało. Mimo obrazów jawnie nawiązujących do przemocy Hop paradoksalnie wyprowadza Maar z pozycji ofiary. Czyni ją pełnoprawną bohaterką. Nawiązuje do jej twórczości – surrealistycznych fotografii i kolaży. Przywraca jej tym samym tożsamość artystki. Na poziomie symbolicznym zaprzecza kondycji ofiary przez przypisanie jej siły spojrzenia. Podobnie jak na portrecie będącym inspiracją dla choreografki (informacja pojawia się w czołówce), czyli *Dora Maar z zielonymi paznokciami* (1936), w filmie tancerka

(w przeciwieństwie do tancerzy) uporczywie wpatruje się w oko kamery. Przeszywa tego, kto patrzy. Jest to jedyna broń (tarcza?) Dory, którą świadomie lub nie zostawił jej także Picasso. Kastruje ją jako artystkę, odbiera moc tworzenia. Na wspomnianym portrecie dłonie z tytułowymi zielonymi paznokciami mają po cztery palce, przy tym są pomniejszone, dziwnie skarłale. Nie są więc w stanie niczego stworzyć, nie są nawet w stanie poprawnie przytrzymać pędzla.

Twarz widoczna z półprofilu również sprawia wrażenie niepełnej, w połowie łysej, osuwającej się w przepaść. Zostaje tylko przepiękne, bezbrzeżnie smutne oko. Na każdym portrecie, który wyszedł spod pędzla Picassa w czasie ich ponad dziesięcioletniego związku, Dora Maar jest smutna.

Trajektoria upadku w choreografii Hop opiera się na powtarzaniu. Zanim rozbrzmia pierwsze dźwięki muzyki, Dora upada z ogrodowego muru. W filmie upadek nie jest więc kulminacją, wyłącznie tragicznym finałem. Jest obsesją, Freudowskim przymusem powtarzania. A przez to dobitnie uzmysławia, że upadek jest rewersem, być może nędzną, lecz wciąż namiastką lotu.



Upadek Dory Maar

Muzyka: Wojciech Kilar

Choreografia: Anna Hop

Realizator: Thibaut Charlut

Tańczą: Anna Hop, Daniel Agudo Gallardo,

Gregor Giselbrecht, Sergi Martínez Castello

Film powstał w 2022, dostępny online do 19 września 2025.

Adres WWW: <https://www.arte.tv/pl/videos/110339-004-A/anna-hop-upadek-dory-maar/>

Rys. po lewej: Fragment portretu *Siedząca Dora Mar (1937)*, Pablo Picasso

ABSTRAKCJA W TAŃCU... CZY TO MOŻLIWE?

Tekst: Anna Królicza



Zdj. *Shutters Shut* fot. Ewa Krasucka

W Teatrze Wielkim w Poznaniu jedną z realizacji idiomu Pokolenia [sezon 2023/24] była premiera *4: Pastor / León & Lightfoot / Bondara*. Kierownik baletu Robert Bondara programuje repertuar w ten sposób, że to, co lokalne i polskie łączy z wartościowymi projektami kulturalnymi na świecie, dzięki czemu poznańska scena staje swoistym oknem na osiągnięcia sztuki tańca w szerszym wymiarze. Zaproszenie do Poznania Krzysztofa Pastora oraz duetu Sol León & Paula Lightfoota ma też głębszy wymiar, to nie tylko światowej sławy choreografowie, ale całą czwórkę twórców łączy też wiele spotkań artystycznych.

W programie towarzyszącym premierze Bondara pisał: „Wierzę, że w pracach Krzysztofa Pastora, duetu Sol León & Paula Lightfoota oraz mojej można odnaleźć wspólne elementy, które sprawiają, że wieczór różnorodnie stylistycznie - jest spójny”. Zgadzam się z tymi słowami, choć jeszcze po konferencji prasowej miałam wiele wątpliwości. Rozwiały się one po zetknięciu z materiałem tańca i choreografii. Po doświadczeniu oglądania premiery można zgodzić się z tym, że to, co łączy prace wspomnianych choreografów, to różne sposoby definiowania abstrakcji w dziele choreograficznym.

Pierwszą dwójkę, czyli Krzysztofa Pastora oraz Paula Lightfoota wiąże ze sobą - w sposób symboliczny - holenderska scena tańca, obaj świetnie się na niej odnaleźli. Krzysztof Pastor pracował w Holenderskim Balcie Narodowym Het National Ballet, dzieląc tam pozycję choreografa zespołu z Hansem van Manenem. Natomiast Paul Lightfoot jest związany z Nederlands Dans Theater. Najpierw występował w tym niezwykłym teatrze jako tancerz, a później, w latach 2011-2020, był jego dyrektorem. W duecie twórczym z Sol León, hiszpańską tancerką i choreografką, tworzą wyjątkowe spektakle, czego widzowie poznańscy mogli być świadkami. Sama Sol León wcześniej również występowała jako tancerka NDT. Proponowane przez wspomnianych powyżej choreografów spektakle są przeniesieniem przedstawień mających premiery w Holandii - analogicznie w Het National Ballet - *Moving rooms* (2008) i w NDT - *Shutters Shut* (2003) i *Subject to Change* (2003), a później w innych krajach na świecie, aż w końcu trafiają na polską scenę.

Shutters Shut (2003) to czterominutowa interpretacja wiersza Gertrude Stein *If I Told Him, a Completed Portrait of Picasso* przełożona na język ruchu i obrazu. Jeśli chodzi o przywoływaną lirykę, możemy powiedzieć, że Gertrude Stein próbuje stworzyć werbalny portret mistrza kubizmu - Pabla Picassa, w którym chce uchwycić i oddać naturę jego malarstwa. Jej wiersz byłby więc próbą stworzenia kubistycznego portretu w materii słowa, dlatego reprezentatywność, realność rozpada się w strukturze wypowiedzi w tym cytowanym tekście. Kompozycję

ruchową wykonuje dwójka tancerzy w rytmie wypowiedzianych słów zapisanych przez Stein. Tekst jest pisany w strofach po cztery wersy każda, dzięki czemu jest bardzo rytmiczny, ale odzwierciedla też zjawisko, które może nazwalibyśmy strumieniem świadomości, albo odwrotnie - wykoncypowaną grą ze słowem i znaczeniami (a może kubistyczną grą ze spojrzeniem). W tej grze wyraźne jest uciekanie od znaczeń wypowiedzianych wyrazów, przewartościowywanie ich zawartości semantycznej. Strukturalne zabawy z przesuwaniem informacji i wydźwięku przez zmianę szyku słów w zdaniu, wprowadzanie nowych znaczeń czasem podkreśleniem sensów, czasem unieważnianiem ich. Zmienia się punkt widzenia i pokazywania. W tym szukaniu różnych perspektyw widać wpływ kubizmu. Może oddawać to nastrój awangardy zabawy, igrania sobie z językiem, podważania narracji, możliwości komunikacji. Niekiedy całe frazy powtarzają się, trochę przypomina to efekt jakby zacięto się nagranie, ale to kolejny zabieg celowy. W tym toku wyrzuconych słów, konkretnych, prostych, powtarzalnych, których znaczenie można sprawdzić w każdym słowniku mamy świadomość, że rozumiemy je, ale nie wiemy kto je mówi, nie wiemy do czego się odnoszą. Nie chcą się złożyć w żaden komunikat. Słowa stają się słyszalną artykulacją, dźwięczą nam w uszach, drażnią wypowiedzianym staccato głosem, trochę jakby bez? sensu, bez końca:

If I told him would he like it. Would he like it if I told him.

[...]

Now.

Not now.

And now.

Now.

Exactly as as kings.

Feeling full for it.

Exactitude as kings.

So to beseech you as full as for it.

Exactly or as kings.

Shutters shut and open so do queens. Shutters shut and shutters and so shutters / shut and shutters and so and so shutters and shutters shut and so shutters shut / and shutters and so. And so shutters shut and so and also. And also and so and so and also.

[...]

Fragment wiersza Gertrude Stein, *If I Told Him: A Completed Portrait Of Picasso*, (1923).

Choreografia wydaje się bardziej różnorodna niż zasób występujących wyrazów w liryce, których sens, niczym w grze, zmienia się w zależności od ułożenia słów w kolejnych wersach. Czasem działania próbują ilustrować niektóre słowa, wszystkie ruchy są frazowane w rytm wypowiedzianych słów słyszalnych dla widzów. Ciekawe są interakcje pomiędzy tancerką i jej partnerem, właśnie ich obecność jest w jakimś sensie abstrakcyjna, nie chodzi nam o nich samych ani o żadną historię, chodzi o to, aby zmaterializować wypowiedziane słowa w ciałach. Na scenie są to dwa ciała - kobiece i męskie, ubrane w konstruktywistyczny kostium podzielony barwami na biały przód i czarny tył. Dzięki temu działanie tancerzy można również oglądać jako grę barwnych plam. A w postaciach zobaczyć po prostu kinetycznie poruszające się ciała, o konkretnym spektrum barw. To pewnie jest jednym z założeń, ale czy naprawdę jako widzowie możemy zobaczyć abstrakcyjne ciała, a nie tańczący duet? Czy możemy uciec od sensualności ciała ludzkiego i jego realności?

Subject to Change (2003) to z kolei spektakl skrywający smutną historię śmierci bliskiej osoby, choć proces artystyczny zaczął się od nieznaczących słów, które znalazły się w tytule, podkreślających, że wszystko jest w procesie. Zmiany są częścią naszego życia, trzeba być na nie gotowym. Jednak dwójka choreografów nie spodziewała się, że los spleta im figła i właśnie przy tej pracy przyjdzie im zmierzyć się z jedną z nieodwracalnych zmian, czyli śmiercią kogoś bliskiego. Punktem wyjścia do spektaklu był stan gotowości tancerza/tancerki z zespołu do tego, że w każdym momencie może zostać przesunięty w inne miejsce. Niespodziewanie jednak ten spektakl przerodził się w narrację o odchodzeniu, umieraniu. Temat prowadzi przede wszystkim narracja muzyczna - utwór Schuberta *Śmierć i dziewczyna* staje się ramą dla tematu, przypominając o odejściu i trudności zetknięcia ze śmiercią.

Jednak sam ruch nie jest ilustracyjny. Jest oparty na gotowości na zmiany, dynamiczny. Akcja spektaklu rozgrywa się na czerwonym dywanie, podobnie jak jedno bolesne zdarzenie, które zaważyło na życiu przyjaciółki Sol León & Paula Lightfoota oraz na historii tego spektaklu.



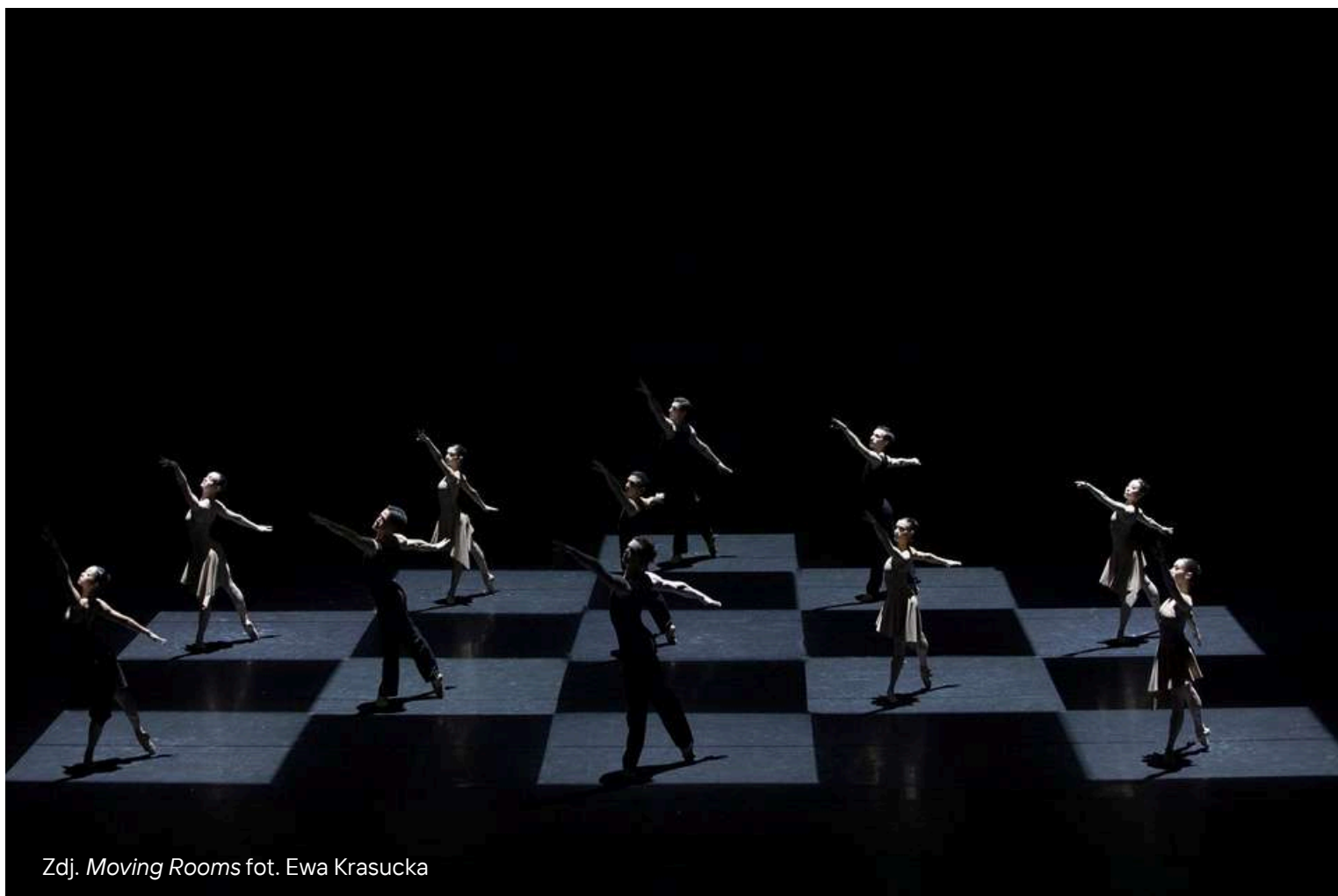
Zdj. *Subject to Change* fot. Ewa Krasucka

Natomiast *Moving rooms* Krzysztofa Pastora to opowieść o relacji pomiędzy ciałami a przestrzenią i światłem. Pomędzy Robertem Bondarą a Krzysztofem Pastorem może najintensywniej jest zauważalna linia pokoleniowości. Zdarzyło się bowiem tak, że Robert Bondara wcześniej pracował w Polskim Baletcie Narodowym, który po powrocie z Holandii stworzył i którym kierował nie kto inny, jak właśnie Krzysztof Pastor.

W wieczorze premier poznańskich Bondara przygotował nową interpretację *Bolera* Ravela. To pierwsze wykonanie tego spektaklu na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu. W tym przypadku także choreograf ucieka od historycznych kontekstów wcześniejszych inscenizacji, koncentrując się na samym rytmie i relacji tańczących ciał do muzyki i przestrzeni. Od pierwszej sceny widzów zastanawia

czemu choreograf zdecydował się na różowe podkolanówki u tancerek. Czy to tylko ekstrawagancja, czy jednak kryje w sobie znaczenie?

Wszystkie te choreografie łączy elegancja wykonania i czystość obrazu. Tancerze są nośnikami działań fizycznych, ale ich obecność ucieka od realności zdarzeń i faktów. Na scenie ciało ludzkie stara się być nośnikiem dźwięku, barwy albo energii. Dramaturgię spektakli tego wieczoru najczęściej prowadzi reżyseria światła, wysmakowanych i zmieniających napięcie. Balansowanie pomiędzy abstrakcyjnym ujęciem tematów a fizyknością ciał, spojrzeń i interakcji pomiędzy wykonawcami, pomiędzy uciekaniem od konkretyzacji zagadnień a rzeczywistością i jej realnymi odniesieniami odciska swoje piętno na propozycjach tego wieczoru. Bondara wysoko postawił poprzeczkę swojemu zespołowi. Zdecydowanie warto zajrzeć do Teatru Wielkiego w Poznaniu i zmierzyć się z abstrakcją w choreografii.



Zdj. *Moving Rooms* fot. Ewa Krasucka



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

Rola i znaczenie kierownika baletu

Tekst: Marta Seredyńska

PUBLICZNOŚĆ WYBIERAJĄCĄ SIĘ NA SPEKTAKL TAŃCA KLASYCZNEGO, OPRÓCZ SAMEGO TYTUŁU I NAZWISKA CHOREOGRAFA, WIELOKROTNI PRZYCIĄGAJĄ TAKŻE SYLWETKI OSÓB WYKONUJĄCYCH POSZCZEGÓLNE PARTIE. WARTO JEDNAK PAMIĘTAĆ, ŻE PRACA ZESPOŁU BALETOWEGO TO NIE TYLKO CI, KTÓRYCH MOŻNA OGLĄDAĆ NA SCENIE. BARDZO WAŻNY JEST TU KIEROWNIK BALETU, KTÓREGO ROLA WYDAJE SIĘ BYĆ CAŁY CZAS NIEDOCENIONA.



Charakterystyka zawodu

Kim zatem jest przywołany już kierownik baletu? Wydaje się, że sama kwestia terminologiczna budzi spore wątpliwości. Próbując znaleźć definicję słownikową, trafimy jedynie na określenie „baletmistrz/baletmistrzyni”, co oznacza:

pedagog prowadzący/prowadząca próby w zespole baletowym. Tym mianem przyjęło się określać nauczyciela, który pracuje z tancerzami zarówno podczas codziennych ćwiczeń (na lekcje do znanych baletmistrzów chodziły największe gwiazdy baletu), jak i nad nowymi rolami i bieżącym repertuarem.

Jest on/ona nie tylko pedagogiem, ale także odpowiada za kształt artystyczny i poziom techniczny zespołu baletowego. Termin ten w różnych okresach oznaczał różne funkcje: kierownika zespołu baletowego, nauczyciela tańca, a dawniej także choreografa. W początkowym okresie rozwoju sztuki baletowej na królewskich dworach we Francji, Włoszech, a później także w Polsce baletmistrz był nauczycielem i „układaczem” tańców, który tworzył choreografie i szkolił tancerzy na potrzeby spektakli w teatrze dworskim (1).

Nie do końca jednak termin ten odzwierciedla to, czego wymaga się dziś od kierowników baletu. Co ciekawe, takiego zawodu nie znajdziemy w polskiej klasyfikacji zawodów i specjalności, prowadzonej przez Ministerstwo Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej(2). Z pomocą przychodzą ogłoszenia o pracę, które publikowane są na stronach internetowych poszczególnych instytucji. Zgodnie z nimi do obowiązków kierowników baletu należy m.in.: przygotowanie obsad i harmonogramu przedstawień, organizowanie pracy pracowników zespołu baletowego, realizacja planu repertuarowego, praca nad przygotowaniem kondycyjnym i technicznym tancerzy, kierowanie próbami zbiorowymi i indywidualnymi, prowadzenie dokumentacji. Jest to więc praca, w której należy łączyć wiele kompetencji, oparta jednak na dużej odpowiedzialności oraz umiejętności zarządzania i negocjowania. Jednocześnie osoba, która pełni taką funkcję powinna, oprócz obowiązkowego wykształcenia baletowego, posiadać doświadczenie (i to niemałe) w pracy w zespołach baletowych. Takie wymagania wydają się być w pełni uzasadnione – nie sposób bowiem zarządzać pracownikami-tancerzami bez pojęcia (nie tylko teoretycznego, ale głównie opartego na praktyce) o tym, jak zorganizowana jest praca w teatrze repertuarowym, w którym znajduje się balet. Są to też oczekiwania, których nie spełni każdy chętny, a jedynie osoby, które naprawdę mają świadomość jak wyglądać powinna praca zespołu baletowego oraz jak rozwijać jego repertuar.

Balet w Polsce

W naszym kraju istnieje dziesięć instytucji, w których strukturach znajdują się zespoły baletowe(3). Wśród nich tylko jeden posiada pełną autonomię – od 2009 roku balet Teatru Wielkiego – Opery Narodowej przestał być pod dominacją opery. Pod dyrekcją Krzysztofa Pastora (który pełni tę funkcję do dziś) w tym właśnie roku na wniosek dyrektora Waldemara Dąbrowskiego minister kultury i dziedzictwa narodowego Bogdan Zdrojewski wyodrębnił balet w strukturze teatru jako oddzielny pion artystyczny i podniósł go do rangi Polskiego Baletu Narodowego – równorzędnego partnera Opery Narodowej w Teatrze Wielkim. W pozostałych instytucjach zespoły baletowe są jedynie jednym z kilku pionów w strukturze teatru. W nazwach tych podmiotów znajdziemy określenia: „teatr wielki” lub „opera”, co jednoznacznie wskazuje na wiodącą rolę zespołu operowego. Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego od wielu lat taniec nie jest postrzegany jako równorzędny partner opery, a jedynie jako dodatek do niej? Czy taniec – a przy tym pracownicy instytucji, którymi są tancerze klasyczni, nie zasługują na to, by traktować ich poważnie i z szacunkiem do wykonywanej przez nich pracy? W czym gorsza jest ona od działalności artystycznej, realizowanej przez śpiewaków, muzyków, dyrygentów?

Niepewna pozycja i rotacje

W 2022 roku Benjamin Paschalski w tekście *Kryzys baletu?* z niepokojem podkreślał zmiany zachodzące w polskich zespołach baletowych oraz ich repertuarach(4). Istotnie, wskazany powyżej Polski Balet Narodowy nie tylko działa na zasadzie autonomii, ale posiada także dyrektora, pełniącego tę funkcję niezmiennie od piętnastu lat. Patrząc na ten przykład można by pomyśleć, że taniec klasyczny w Polsce ma się dobrze, jest w sytuacji bardzo stabilnej. Przyglądając się jednak pozostałym instytucjom na przestrzeni kilku ostatnich lat stwierdzić można coś przeciwnego(5).

Moment, kiedy na internetowej stronie teatru pojawia się ogłoszenie o planowanym zatrudnieniu kierownika baletu oznacza jedno – kolejną zmianę. Nie chcę wskazywać jednoznacznie, że każda zmiana jest zła, jednak kiedy następują one zbyt szybko

i nie pozwalają na uzyskanie jakiegokolwiek stabilizacji (zarówno repertuaru, jak i organizacji pracy tancerzy), wtedy należy zacząć się niepokoić.

A w ostatnich kilku latach ogłoszenia o naborach na kierowników baletu pojawiały się zbyt często. Zdarzało się też, że poszczególne osoby zaczynały nagle kierować zespołem w trakcie trwania sezonu artystycznego, co nie było do końca zrozumiałe, biorąc pod uwagę fakt, że w żaden oficjalny sposób nie komunikowano publicznie takiej zmiany.

Taka sytuacja miała miejsce w poprzednim sezonie w Teatrze Wielkim w Łodzi. Od 2012 roku baletem kierował w nim były tancerz Dominik Muśko. W sezonie 2023/2024 zastąpiła go Anna Nowak – artystka z wieloletnim doświadczeniem, pracująca choreograficznie i edukacyjnie na arenie międzynarodowej. Ta zmiana wydawała się powiewem nowości, wpuszczeniem do instytucji kogoś o nieco innym spojrzeniu, kto mógłby spróbować przenieść pewne modele pracy i zarządzania z doświadczeń zagranicznych do Polski. Jakże wielkim zdziwieniem okazał się fakt, że po zaledwie kilku miesiącach nazwisko Nowak zniknęło z oficjalnej strony internetowej teatru, a zastąpiła ją Anna Krzyśków (kierująca tym zespołem w latach 2008–2011). Od sezonu 2024/2025 zespół baletu Teatru Wielkiego w Łodzi poprowadzą natomiast: Joanna Szymajda – jako nowa kierowniczka baletu oraz Jacek Przybyłowicz – jako rezydent choreograf oraz kurator Łódzkich Spotkań Baletowych. Na ile będzie to zmiana na lepsze – przekonamy się za chwilę – jednak po tym, jak duet ten w latach 2018–2020 pełnił kierownictwo w Operze Wrocławskiej, można spodziewać się wiele.

Sama wspomniana powyżej instytucja natomiast po zakończeniu pracy przez Szymajdę i Przybyłowicza nie miała się dobrze. Po wygranym konkursie na dyrektora Opery Wrocławskiej przez Halinę Ołdakowską od sezonu 2020/2021 kierownikiem baletu miał być Marek Prętki – jednak po pierwszym, pandemicznym sezonie, w którym nie zrealizował żadnego projektu, na kilka miesięcy zastąpiła go Liliana Kowalska, a sezon 2021/2022 zakończył się pod przewodnictwem Anny Szopy-Kimso jako p.o. kierownika baletu. Od sierpnia 2022 roku funkcję tę sprawuje z kolei Małgorzata Dzierżon. Podobna sytuacja miała miejsce w Operze na Zamku w Szczecinie: po odejściu Karola Urbańskiego,

kierującego baletem w latach 2012–2019, zespół ten miał aż trzech zarządzających (kolejno byli to: Dominik Muško, Zbigniew Czapski-Kłoda, Lucyna Zwolińska), by w końcu doczekać się kogoś, kto zostanie na tym stanowisku więcej niż jeden sezon. Od 2022 roku baletem tym kieruje Grzegorz Brożek – i miejmy nadzieję, że w tym przypadku, jak i u Małgorzaty Dzierżon będą to dłuższe kadencje, zapewniające rozwój zespołom.

Na przeciwnym biegunie można pokazać przykłady instytucji, w których kierownicy baletu pełnią tę funkcję już kilka sezonów. Zdecydowanie należą do nich Opera Bałtycka, gdzie zespołowi baletowemu od 2016 roku przewodzi Wojciech Warszawski, Opera Śląska z Grzegorzem Pajdzikiem na tym stanowisku od 2017 roku, czy Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu z Robertem Bondarą kierującym baletem od roku 2018. Wydawać by się mogło, że jeśli mamy do czynienia z dłuższą kadencją danej osoby, zapewni to stabilizację zespołowi. Istotnie, jest z tym związana pewność co do prowadzenia zespołu, tancerze mają gwarancję ciągłości utrzymywania relacji z kierownikiem, mogą przewidzieć czego spodziewać się po sposobie zarządzania. Byłoby przy tym dobrze, by gwarantowało to także stałą linię repertuarową, pozwalającą na rozkwit baletu. I tutaj pojawia się problem – bowiem nawet gdyby kierownik baletu chciał go rozwijać, nie ma prawa samodzielnie podejmować kluczowych decyzji. To wskazuje, że pozycja tej osoby w instytucji jest niepewna, wiąże się z podległością dyrekcji.

Potrzeba zmiany

Refleksja, jaka przychodzi po przeanalizowaniu rotacji, zachodzącej w ostatnich latach na stanowiskach kierowników baletu, związana jest z miejscem tej osoby w strukturze całej instytucji. Jest to zdecydowanie praca związana z podporządkowaniem dyrektorowi danego podmiotu – decyzje repertuarowe czy kwestie zatrudnienia danych choreografów i tancerzy nie należą więc w pełni do zarządzających baletem. Mają oni jedynie rangę „kierownika”, co oznacza, że nie posiadają pełnej decyzyjności w kwestiach zarówno merytorycznych, jak i finansowych. Mogą więc świetnie kuratorsko zaplanować dany sezon, jednak

jeśli nie otrzymają akceptacji osoby będącej „nad nimi” w strukturze całej instytucji, plany te nie dojdą do skutku. Czy taka sytuacja wpływa korzystnie na działalność zespołów baletowych? Zdecydowanie nie.

W środowisku tańca coraz częściej usłyszeć można głosy postulujące wzmocnienie roli kierowników baletu w strukturach teatrów operowych, poprzez nadanie im rangi dyrektorów – na podobieństwo Polskiego Baletu Narodowego. Patrząc na ciągłe rotacje w poszczególnych instytucjach można odnieść wrażenie, że środowisko baletowe w Polsce potrzebuje zmiany. Zdecydowanie powinna ona obejmować zwiększenie autonomii osób zarządzających zespołami baletowymi – by mogli samodzielnie podejmować decyzje personalne i repertuarowe. Ważna będzie tu także kwestia wydzielenia budżetów na premiery czy eksploatację spektakli baletowych. Dobrze jest bowiem pochwalić się posiadaniem tancerzy klasycznych w strukturach teatrów, jednak wystawienie raz w roku *Dziadka do orzechów*

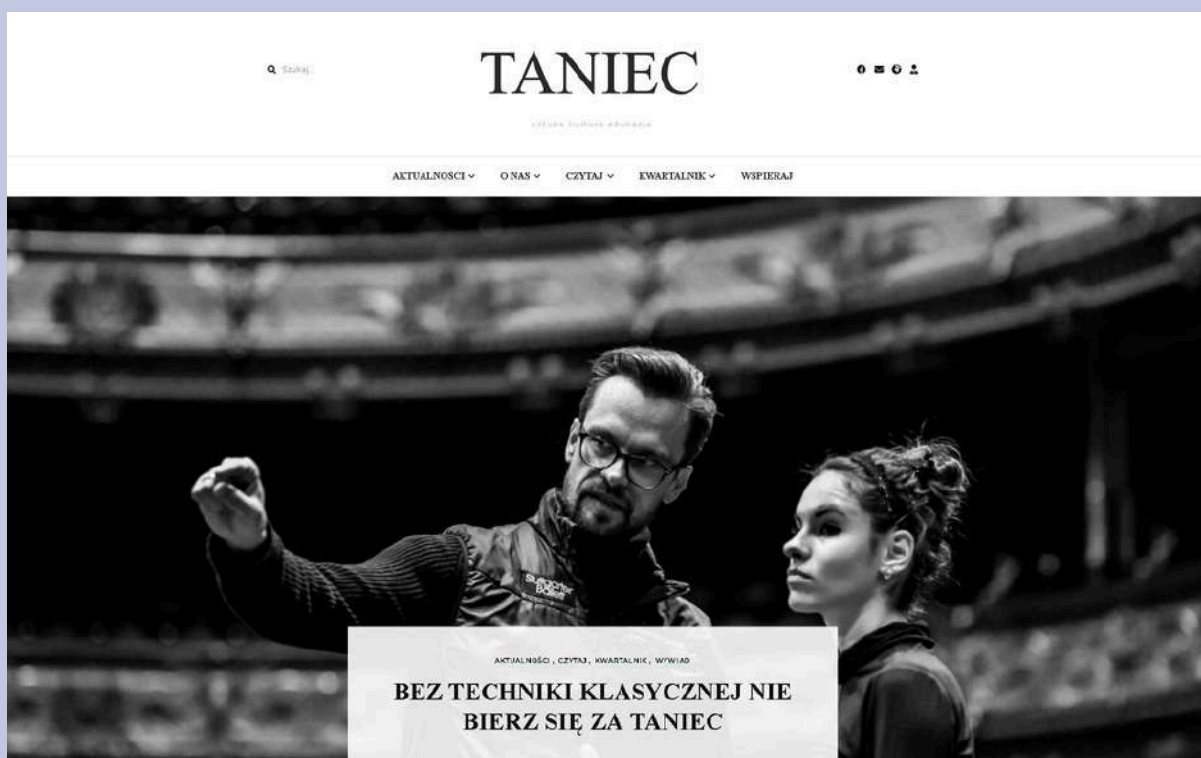
i przygotowanie jednej premiery rocznie nie jest tym, co rozwijałoby polski balet. Jeśli chcemy myśleć o nim świadomie, należałoby zwiększyć jego finansowanie i doprowadzić do większej różnorodności. A to wiąże się zdecydowanie z docenieniem roli kierownika baletu i wzmocnieniem jego pozycji.



Zdj. Zespół baletowy Teatru Wielkiego w Łodzi wraz z kierowniczką Joanną Szymajdą i rezydentem-choreografem Jackiem Przybyłowiczem.
fot. Joanna Miklaszewska

Przypisy

1. [baletmistrz/baletmistrzyni], K. Gardzina (oprac. hasła) [w:] M. Leyko, J. Szymajda (red.), *Słownik tańca współczesnego*, Łódź 2022, s. 80.
2. Zob. Klasyfikacja zawodów i specjalności, online: <https://psz.praca.gov.pl/rynek-pracy/bazy-danych/klasyfikacja-zawodow-i-specjalnosci> [dostęp 15.08.2024].
3. Są to w kolejności alfabetycznej: Opera Bałtycka (kierownik baletu: Wojciech Warszawski), Opera i Filharmonia Podlaska (kierownik baletu: Hanna Mocarska), Opera Krakowska (kierownik baletu: Jacek Tyski), Opera na Zamku w Szczecinie (kierownik baletu: Grzegorz Brożek), Opera Nova w Bydgoszczy (kierownik baletu: Małgorzata Chojnacka), Opera Śląska (kierownik baletu: Grzegorz Pajdżik), Opera Wrocławska (kierownik baletu: Małgorzata Dzierżon), Polski Balet Narodowy (dyrektor: Krzysztof Pastor), Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (kierownik baletu: Robert Bondara), Teatr Wielki w Łodzi (kierownik baletu: Joanna Szymajda, rezydent-choreograf: Jacek Przybyłowicz).
4. B. Paschalski, *Kryzys baletu?*, online: <https://kulturalnycham.com.pl/balet/kryzys-baletu/> [dostęp 16.08.2024].
5. W tekście przytoczone zostały wybrane przykłady instytucji, celem było wskazanie problemu niestabilności pracy kierownika baletu, a nie szczegółowe omówienie każdego przypadku.



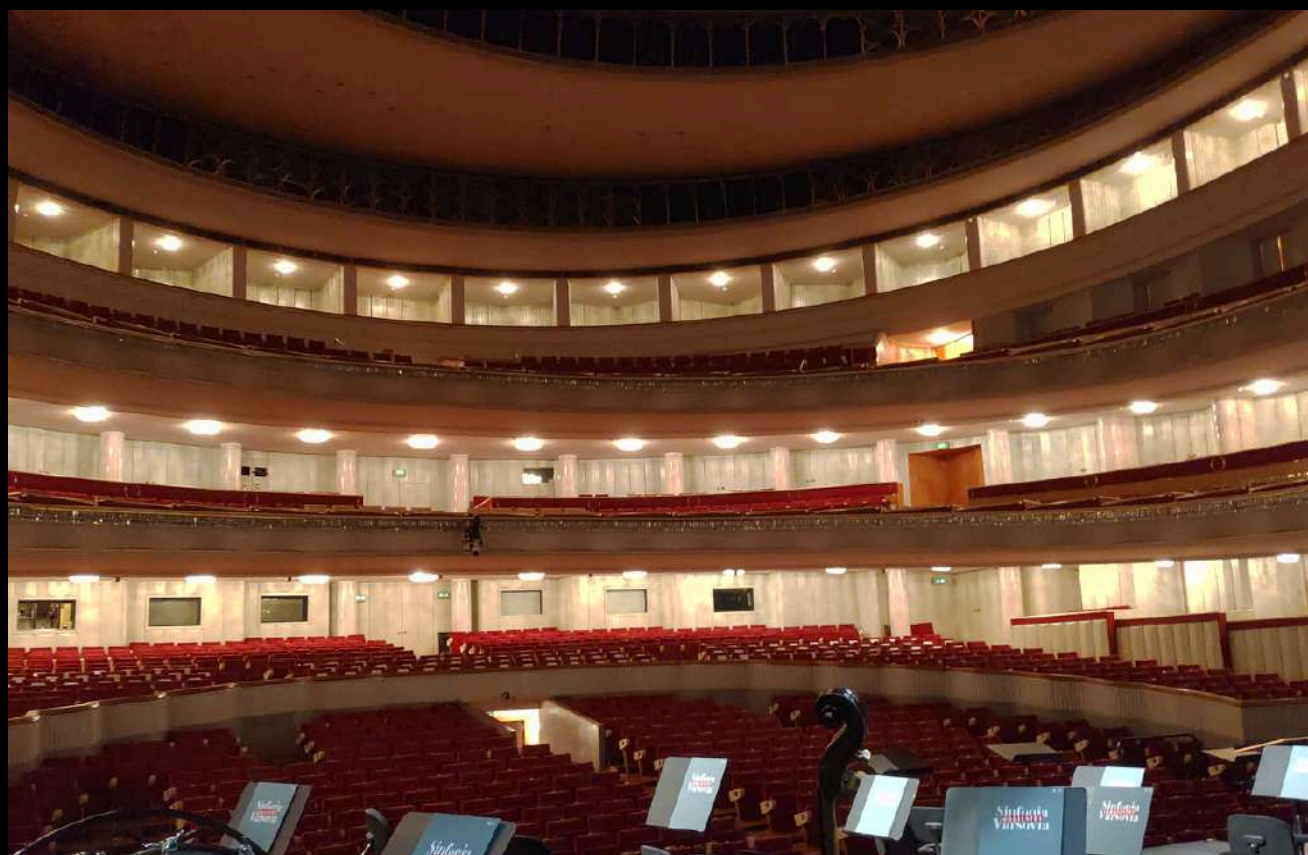
[Polecamy rozmowę Elżbiety Pasteckiej z Filipem Barankiewiczem, dyrektorem artystycznym Czeskiego Baletu Narodowego](#)

A 5 T 5 5 A

Opracowała Małgorzata Cierlik

[opublikowano na naszej stronie www 01.09.2024]

NADCHODZĄCY SEZON ARTYSTYCZNY 2024/2025 ZAPOWIADA SIĘ BARDZO OBIECUJĄCO - Z PEWNOŚCIĄ WARTO BĘDZIE WYBRAĆ SIĘ W PRZERÓŻNE ZAKĄTKI POLSKI CELEM OBEJRZENIA TANECZNYCH SPEKTAKLI PRZYGOTOWANYCH PRACOWICIE PRZEZ RODZIME ZESPOŁY BALETOWE. W ZBLIŻAJĄCYCH SIĘ MIESIĄCACH NIE ZABRAKNIĘ ZNANYCH TYTUŁÓW, TAKICH JAK *DON KICHOT*, *GISELLE* CZY *ROMEO I JULIA*, BĘDĄ MIAŁY MIEJSCE TAKŻE PREMIERY NOWYCH SPEKTAKLI NP. *PROMETEUSZ*, *FRIDA* CZY *MORZE*.



Zdjęcie: Widok ze sceny na widownię TWON, Warszawa 2024, fot. Taniec

W Warszawie, w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej repertuar na sezon 2024/2025 prezentuje się następująco. We wrześniu i styczniu będzie można obejrzeć balet w choreografii Krzysztofa Pastora, z muzyką Wojciecha Kilara pt. *Dracula*. Bilety na wszystkie daty tego spektaklu są już wyprzedane, jednak warto śledzić stronę internetową teatru, ponieważ w ostatniej chwili mogą pojawić się pojedyncze bilety. Ósmego i dziewiątego września będzie można obejrzeć 7. edycję polsko-japońskiego projektu tanecznego pt. *Młody Duch Tańca*. Polski Balet Narodowy

we wrześniu będzie się prezentował aż pięciokrotnie na scenie teatru operowego w Dubaju z *Giselle*, która na warszawską scenę powróci w kwietniu. W październiku na scenie Teatru Wielkiego odbędzie się premiera baletu *Peer Gynt* (ponownie w listopadzie 2024) wg poematu dramatycznego Henrika Ibsena. W listopadzie w repertuarze zagości *Fredriana* i *Juwenalia 3* (ponownie w lutym 2025). W grudniu będzie można nacieszyć się muzyką Fryderyka Chopina w przepięknym balecie *Dama Kameliowa*. W nowym roku (2025) wystawione zostaną następujące spektakle *DonKichot*, *Pinokio*, *Giselle* oraz *Kreacje 17*. Sezon artystyczny Teatru Wielkiego zakończony zostanie spektaklem *Juwenalia 4* oraz nowym baletem Krzysztofa Pastora *Prometeusz* (18.06.25).



Zdj. Konferencja prasowa zapowiadająca sezon 2024/2025, TWON, Warszawa 05.2024, fot. Taniec

Teatr Wielki-Opera Narodowa:

Dracula (wrzesień i styczeń)

Młody Duch Tańca (8 i 9 września)

Giselle (Dubai Opera!) (wrzesień)

Peer Gynt (październik i listopad) 25.10.24 PREMIERA

Juwenalia 3 (listopad i luty)

Fredriana (listopad)

Dama Kameliowa (grudzień)

Don Kichot (luty i marzec)

Pinokio (marzec)

Giselle (kwiecień)

Kreacje 17 (kwiecień)

Juwenalia 4 (czerwiec)

Prometeusz (czerwiec) 18.06.25 PRAPREMIERA

Źródło: <https://butik.teatr Wielki.pl/rezerwacja/termin.html?sezon=2024/2025#>

Teatr Wielki w Łodzi:

Romeo i Julia (wrzesień i luty)

Giselle (październik i styczeń) 12 i 13.10.2024 PREMIERA

Wieczór Baletowy Kompozytorów Polskich: Szymanowski, Kilar, Wesołowski (9/10/11.11.24)

Kopciuszek (grudzień)

Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków (styczeń)

Grek Zorba (luty i marzec)

Bolero/Carmina Burana (marzec)

Morze (kwiecień, maj i czerwiec) 26 i 27.04.2025 PRAPREMIERA

Don Kichot (maj)

Źródło: <https://www.operalodz.com/Repertuar,17>

Opera Bałtycka w Gdańsku jak na razie przedstawiła repertuar jedynie do końca roku - we wrześniu i grudniu będzie można obejrzyć *Karnawał Zwierząt*, natomiast w październiku widownię oczaruje historia przedstawiona w balecie *Coppélia*.

Podsumowanie:

Karnawał Zwierząt (wrzesień i grudzień)

Coppélia (październik)

Źródło: <https://operabaaltycka.pl/repertuar>

Teatr Wielki w Łodzi prezentuje następujący repertuar, składający się z tytułów wystawianych już w poprzednich sezonach oraz z dwóch premier. Jesienią będzie można zobaczyć romantyczną historię najstojniejszych kochanków z Werony w balecie *Romeo i Julia* w choreografii Sashy Waltz (wrzesień oraz luty) oraz równie poruszającą miłosną historię przedstawioną w premierowej *Giselle* w choreografii Zofii Rudnickiej, z oryginalną muzyką Adolphe'a Adama (październik oraz styczeń). W listopadzie będzie miał miejsce *Wieczór Baletowy Kompozytorów Polskich: Szymanowski, Kilar, Wesolowski* (9/10/11.11.24). W grudniu zaprezentowany zostanie balet *Kopciuszek*, a w nowym roku obejrzyć będzie można *Królewnę Śnieżkę i siedmiu krasnoludków* (styczeń) oraz spektakl pt. *Grek Zorba* (luty oraz marzec). W marcu na scenie pojawi się *Bolero/ Carmina Burana*, a następnie premiera spektaklu pt. *Morze* w choreografii Roberta Bondary. Balet będzie grany od kwietnia 2025 aż do czerwca 2025. W maju do snucia wielkich marzeń i planów zachęci widzów balet *Don Kichot*.

W Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu repertuar prezentuje się równie bogato, jak w opisywanych powyżej teatrach. Sezon rozpocznie się od spektaklu *Don Juan* Roberta Bondary, balet w dwóch aktach inspirowany dramatem Molièra (październik), a w grudniu premierę będzie miało dzieło pt. *Nie upilnuje nas nikt*, które jest swoistym spojrzeniem na kobiecość. Tytuł spektaklu to parafraza cytatu zaczerpniętego z wiersza Zuzanny Ginczanki. We współtworzeniu spektaklu weźmie udział irlandzka choreografka, Marguerite Donlon. W tym samym miesiącu obejrzyć będzie można *Królową Śniegu*. Nowy rok przywitany zostanie przez *BER* - tryptyk baletowy (styczeń), a w kolejnych miesiącach na scenie zaprezentowane zostaną *4: Pastor / León&Lightfoot / Bondara* (luty oraz marzec) i *Spectrum 03 - Festiwal Przedwiośnie Baletowe 02* (marzec). W maju będziemy mogli obejrzeć *Don Kichota*, a w czerwcu odbędzie się druga premiera sezonu, czyli *R+J* (27.06.25), które jest interpretacją historii Romea i Julii w choreografii Roberta Bondary.

W Operze Krakowskiej, trzeciego września, odbyła się gala taneczna w ramach projektu *Młody Duch Tańca*, we wrześniu także będzie miało miejsce wydarzenie pt. *Operowa Klisza III* we współpracy Opery Krakowskiej oraz Muzeum Fotografii w Krakowie. W listopadzie będzie można poczuć pierwsze oznaki nadchodzących Świąt Bożego Narodzenia podczas oglądania *Dziadka do Orzechów*. Repertuar na rok 2025 nie został jeszcze opublikowany.

VARIA

W **Operze na Zamku w Szczecinie** widowni zaprezentowane zostanie dzieło *Świecie dziwny/ Coming Together*, czyli spektakl baletowy do muzyki Ewy Demarczyk, Marka Grechuty, Czesława Niemena i Frederica Rzewskiego w choreografii Roberta Glumbka i Kevina O'Daya (październik). W listopadzie zagości na scenie *Don Kichot* (ponownie w lutym), a w styczniu *Alicja w Krainie Czarów* - balet dla dzieci. W marcu pojawią się dwa spektakle: *Dzieje grzechu* - skandal obyczajowy XX wieku, oparta na literaturze i filmie taneczna opowieść oraz *Dzieci z dworca ZOO* - spektakl baletowy wzorowany na autobiografii Christiane F., młodej narkomanki z Berlina Zachodniego, z muzyką ikony rocka Davida Bowiego.

Opera na Zamku w Szczecinie:

Świecie dziwny/ Coming Together
(październik)

Don Kichot (listopad i luty)

Alicja w Krainie Czarów - dla dzieci
(styczeń)

Dzieje grzechu (marzec)

Dzieci z dworca ZOO (marzec)

Źródło:

<https://www.opera.szczecin.pl/repertuar>

Opera Krakowska:

Młody Duch Tańca (03.09.24)

Operowa Klisza III (wrzesień)

Dziadek do Orzechów (listopad)

Źródło:

<https://opera.krakow.pl/repertuar>

Opera Śląska w Bytomiu

- wznowienia:

Makbet (wrzesień)

Królowna Śnieżka (październik
i grudzień)

Źródło:

<https://opera-slaska.pl/repertuar>

Opera Nova w Bydgoszczy - wznowienia:

Niebezpieczne związki (wrzesień i październik)

Alicja w Krainie Czarów (listopad)

Źródło: <https://www.opera.bydgoszcz.pl/repertuar.html>



Zdj. Lorze Teatru Wielkiego im. S.Moniuszki w Poznaniu, fot. Taniec.

Opera Wroclawska rozpoczęła sezon z wyprzedzeniem, goszcząc rozwijające się artystki i artystów biorących udział w projekcie *Młody Duch Tańca* (30.08.24). We wrześniu obejrzyć będzie można spektakl *Napoli 1841* - uroczystą i pełną energii klasyczną wersję baletu Bournonville'a, a w listopadzie i grudniu *Królową Śniegu* - pierwszą premierę baletową sezonu artystycznego 2024/2025 w choreografii jego kierowniczką Małgorzaty Dzierżon. W nowym roku zaprezentowany zostanie Tryptyk baletowy - *Flight/Bolero/Elsa Canasta* (styczeń) oraz Karnawał zwierząt (luty). Wiosnę przywitamy spektaklami *Żywioty III* - wieczór choreografów (marzec) oraz *Requiem d-moll* (kwiecień) Jacka Tyskiego z muzyką Wolfganga Amadeusa Mozarta. W czerwcu będzie miała miejsce polska premiera baletu *Frida*, czyli barwna, taneczna opowieść o życiu i twórczości znakomitej meksykańskiej malarki - Fridy Kahlo w choreografii Annabelle Lopez Ochoa z muzyką Petera Salema.

Opisywany sezon artystyczny 2024/2025 zdecydowanie można określić mianem sezonu pod nazwiskiem Bondary, bowiem to właśnie jego choreografie zostaną zaprezentowane w licznych, tegorocznych premierach baletów. Najpopularniejszym baletem sezonu okazuje się *Don Kichot*, który będzie wystawiany w aż czterech miejscach - Warszawie, Łodzi, Poznaniu i Szczecinie. Teatr Wielki w Warszawie, Łodzi, Poznaniu i Opera Wroclawska prezentują najbogatszy i liczny repertuar w porównaniu z innymi opisywanymi teatrami. Wciąż czekamy na repertuar na rok 2025 w Operze Krakowskiej, Operze Nowej, Operze Śląskiej i Operze Bałtyckiej. Mam nadzieję, że nadchodzący sezon przyniesie nam, miłośnikom i miłośniczkom sztuki tańca, wiele artystycznych doznań.



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

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

PRACOWITY ARTYSTA

Tekst: Ewa Kretkowska

Woli mówić o sztuce niż o sobie. Skromny, pracowity i wytrwały to przymiotniki chyba najlepiej opisujące Roberta Bondarę, jednego z najważniejszych polskich choreografów ostatnich dwóch dekad.



Zdj. Próba do spektaklu Roberta Bondary, TW w Poznaniu fot. Maciej Zakrzewski

Niejako wbrew powszechnym trendom, w których liczy się szybki efekt, wstrząsające i niezapomniane wkroczenie na scenę, Robert Bondara jest artystą budującym swoją karierę systematycznie. Krok po kroku dążącym do obranego celu, a zdaje się, że mierzy wysoko i celem tym jest sława międzynarodowa.

W 2002 roku ukończył Ogólnokształcącą Szkołę Baletową im. Feliksa Parnella w Łodzi. Darmo jednak szukać w wywiadach opowieści o dolach lub niedolach młodego adepta sztuki Terpsychory. Mimo robotniczego charakteru Łodzi, nie ma atrakcyjnego mitu na miarę Billy'ego Elliota. Właściwie nie ma nic, czym mogłyby się pożywić tabloidy, a Bondara oprócz światowej sławy choreografa zyskać miano celebryty. Nic z tych rzeczy. Bondara po ukończeniu szkoły otrzymał angaż w Teatrze Muzycznym w Łodzi. Już w 2003 uzyskał stopień koryfeja. Podobną drogę powtórzył w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu – w 2003 dołączył jako tancerz, w 2004 dostał nominację na koryfeja. W 2005 roku przeniósł się do stolicy, choć właściwie związał się z nią już wcześniej, gdy zaraz po maturze rozpoczął studia z pedagogiki baletowej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina (2002–2007).

Angaż do baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej (następnie Polskiego Baletu Narodowego) był dla Bondary krokiem milowym. Choć jako tancerz nie osiągnął spektakularnego sukcesu (od 2010 tańczył jako koryfej), to właśnie w Warszawie rozwinął się jako choreograf. Z pewnością jednak jego warsztat nie byłby tak bogaty, gdyby nie lata i spektakle, w których tańczył, a były to zarówno balety klasyczne: *Dziadek o orzechów*, *Śpiąca królewna*, *Córka źle strzeżona*, *Bajadera*, *Romeo i Julia*, jak również współczesne: *Oniegin* (Johna Cranko), *Anna Karenina* (Alexeia Ratmansky'ego), *Dama Kameliowa* (Johna Neumeiera), *Artifact Suite* (Williama Forsythe'a), *Sen nocy letniej* (Johna Neumeiera), *Syn marnotrawny* (George'a Balanchine'a), *Kopciuszek* (Fridericka Ashtona), *Hamlet* (Jacka Tyskiego) oraz balety Krzysztofa Pastora: *Tristan*, *Kurt Weill*, *Romeo i Julia*, *Burza*, *Casanova w Warszawie*.

Aczkolwiek pierwsze próby choreograficzne podejmował zanim Krzysztof Pastor stworzył *Kreacje – warsztat choreograficzny* (np. w 2008 otrzymał II nagrodę – pierwszej nie przyznano – w I Konkursie Choreograficznym im. B. Niżyńskiej w Warszawie), nie da się ukryć, że to właśnie to przedsięwzięcie stało się dla Bondary trampoliną do sukcesów. Jego prace właściwie od początku wyróżniały się na tle innych prezentowanych corocznie miniatur. Wypracowywany język choreograficzny znajdował uznanie publiczności oraz dyrektora Polskiego Baletu Narodowego. Miniaturę pt. *When You End and I Begin* stworzoną właśnie w ramach tego warsztatu w 2009 roku prezentowano jako część wieczoru baletowego pt. *Alpha* (razem z choreografiami Jacka Przybyłowicza i Jacka Tyskiego) w 2010 roku, a w 2012 złożyła się ona, razem z pracami Krzysztofa Pastora, Jacka Tyskiego i Eda Wubbe, na wieczór zatytułowany *Miłość i lęk*. W międzyczasie Bondara zadebiutował jako autor pełnospektaklowego baletu, a właściwie dwóch. Pierwszym był balet na podstawie eseju Czesława Miłosza pt. *Zniewolony umysł*, do muzyki Philipa Glassa i Wojciecha Kilara przygotowany w Operze Nova w Bydgoszczy (premiera: marzec 2011). W ten sposób Bondara zdefiniował siebie jako choreografa stojącego na stanowisku, że nie ma tematu ani idei, których nie można przedstawić za pomocą tańca i gestu. Jesienią tego samego roku wystawił w Warszawie *Personę*, balet w dwóch aktach do muzyki Pawła Szymańskiego. 2011 przyniósł Bondarze wyróżnienie w postaci Teatralnej Nagrody Muzycznej im. J. Kiepury w kategorii „Choreograf Roku”. Do Bydgoszczy powrócił jeszcze dwukrotnie. W 2016 wystawił tu *Harnasi* i *Stabat Mater*, a w 2022 *Alicję w Krainie Czarów*. Począwszy od 2013 roku, Bondara zaczyna współpracować z zespołami zagranicznymi. Pierwszy krok w tym kierunku umożliwił mu Krzysztof Pastor – zamawiając balet pt. *Čiurlionis* dla Litewskiego Baletu Narodowego, którego Pastor był w tamtym czasie dyrektorem. W 2013 roku Bondara brał udział w 27. Międzynarodowym Konkursie dla Choreografów w Hanowerze. Początek drugiej dekady XXI wieku był to okres, kiedy Bondara intensywnie pracował jako tancerz i choreograf. W 2014 jego jednoaktowy balet *Nevermore...?* włączono do wieczoru

upamiętniającego stulecie wybuchu pierwszej wojny światowej pt. 1914, w którego skład oprócz pracy Polaka weszły kanoniczne balety, czyli *Zielony stół* Kurta Joossa i *Msza polowa* Jiříego Kyliána. Nie ograniczał jednak swojej kariery do instytucji związanych z dyrektorem PBN. W 2014 roku współpracował z Operą Wrocławską, wystawiając tu *Ognistego ptaka* oraz *Cudownego mandaryna*. A w 2016 roku stworzył dla Kieleckiego Teatru Tańca pracę inspirowaną ewangelią *ŁK 10,29 (kto jest moim bliźnim?)*.

2016 rok to kolejny przełom w karierze Roberta Bondary. Wiosną tego roku udał się za ocean, by na zaproszenie Paula Gordona Emersona z waszyngtońskiego Company E realizować projekt *Generations: Poland*, którego celem było uczczenie wybitnej polskiej tancerki i choreografki Poli Nireńskiej. Na potrzeby tego projektu Bondara przygotował duet zatytułowany *Didi and Gogo* do fortepianowej kompozycji Pawła Szymańskiego.



Zdj. BER, fot. Maciej Zakrzewski

W tym samym roku został uhonorowany Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, ale przede wszystkim to wówczas, w ramach *Kreacji*, stworzył duet do piosenki zespołu Radiohead, w którym zatańczyli artyści PBN: solistka Yuka Ebihara i młody bardzo obiecujący tancerz Kristóf Szabó. Duet ten pozwolił zaistnieć Bondarze na światowej arenie baletu – tańczyli go m.in. Roberto Bolle z Melissą Hamilton – ale również w przestrzeni wirtualnej, dotrzeć do widzów niekoniecznie zainteresowanych tą formą sztuki, co okazało się szczególnie ważne w czasie pandemii z 2020 roku.

Zanim jednak nadszedł czas zamkniętych dla publiczności teatrów i prób w maseczkach, Bondara odnotowywał kolejne sukcesy choreograficzne. Na warszawskiej scenie w 2017 roku można było oglądać realizację *Świtezianki* Eugeniusza Morawskiego (jako część wieczoru *Balety polskie*). Ten balet przyniósł mu kolejny już tytuł „Najlepszego Choreografa” Teatralnej Nagrody Muzycznej im. Jana Kiepury. W tym samym konkursie ogłoszono go „Najlepszym Reżyserem” za wystawienie opery *Legenda Bałtyku* (w Teatrze Wielkim w Poznaniu).

2018 rok był rokiem dwóch dużych sukcesów. Choreograf otrzymał „Le Prix de Biarritz” za balet *Persona* na Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Bordeaux. W tym samym roku Bondara wygrał konkurs i objął stanowisko kierownika baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu. Było to ukoronowanie jego wieloletniej pracy tancerza i choreografa. Do piastowania tego typu roli twórca *Zniewolonego umysłu* przygotowywał się również teoretycznie, kończąc w 2013 roku studia zakresu zarządzania kulturą w warszawskiej Szkole Głównej Handlowej.

Objęcie nowej funkcji nie oznaczało zakończenia współpracy z innymi zespołami. W 2019 Bondara przygotował *Winterreise*, balet do muzyki Franza Schuberta dla niemieckiego Chemnitz Ballett. A wiosną tego samego roku w Kansas City pokazał swoją choreografię z 2012 roku zatytułowaną *8m68* (włączy ją następnie do wieczoru *Ślady* prezentowanego na poznańskiej scenie w 2021 roku).

Początek kierowania własnym zespołem przypadł na trudny czas pandemii Covid-19. Pierwszym stworzonym dla sceny poznańskiej baletem był *Don Juan*, którego premiera odbyła się tuż przed wprowadzeniem obostrzeń sanitarnych, w lutym 2020 roku. Spektakl spotkał się z uznaniem krytyki i zdobył liczne nagrody. Przy kolejnej premierze Bondara nie tylko nie poddał się okolicznościom, ale mistrzowsko je wykorzystał. Chodzi o wieczór baletowy zatytułowany *BER*, na który złożyły się trzy choreografie: Alexandra Ekmana, Martynasa Rimeikisa i Roberta Bondary. Premiera odbyła się online 15 grudnia 2020 roku, a forma przekazu zapewniła niezwykle liczebną publiczność – w ciągu 24 godzin, kiedy była dostępna emisja, balet obejrzało ponad 20 tys. widzów na całym świecie. Bondara dał się poznać jako świetny menadżer. Punktem wyjścia jego choreografii wchodzącej w skład wieczoru *BER* był duet z *Kreacji* z 2016 roku *Take me with you* do muzyki Radiohead. W całym balecie Bondara wykorzystał kolejne utwory tego zespołu. Przed premierą Radiohead udostępniło w swoich mediach społecznościowych informację o balecie. Zdobyta w czasie pandemii popularność przeniosła się później na konkretne zamówienia – m.in. współpracę z West Australian Ballet.

Śmiałe ambicje Bondary jako kierownika zespołu na pewno wymagały rewizji po pierwsze z powodu pandemii, po drugie z powodu dużego remontu gmachu pod Pegazem, który wymusił m.in. granie spektakli bez udziału orkiestry. Mimo to Poznań mógł podziwiać premierę *Królowej Śniegu* do muzyki Przemysława Zycha (premiera: październik 2023) oraz nową interpretację *Bolera* Ravela jako część wieczoru *4: Pastor, León & Lightfoot*, Bondara (premiera: czerwiec 2024).



Robert Bondara fot. Ośko Bogunia

Włączenie choreografii Krzysztofa Pastora do repertuaru baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu to nie jedyny ukłon w stronę dawnego przełożonego. Bondara jako kierownik baletu zaszczenia w Wielkopolsce dobre pomysły ze stolicy m.in. możliwość sprawdzania się przez tancerki i tancerzy w nowych rolach. Temu służy program *Spectrum* wzorowany na warszawskich *Kreacjach*. Premiera tego przedsięwzięcia miała miejsce w sezonie 2022/2023. Druga edycja została połączona

z festiwalem *Przedwiośnie Baletowe*, którego pierwszą odsłonę można było podziwiać w 2024 roku.

Najnowszą produkcją przygotowywaną przez Roberta Bondarę w Poznaniu jest autorska interpretacja *Romea i Julii*, spektakl zatytułowany *R+J*. Bondara nie sięgnął po partytury Sergiusza Prokofiewa ani Piotra Czajkowskiego. Balet powstaje do muzyki zamówionej, którą dopełnić mają jazz i muzyka elektroniczna. Premiera w czerwcu 2025.



Zdj. Królowa Śniegu, fot. Ewa Krasucka



Prace Roberta Bondary

Bolero
premiera 22.06.2024

Świtezianka
premiera 10.11.2017

Čiurlionis
premiera 23.05.2013

Królowa Śniegu
premiera 2023

Revolving Doors
premiera 16.03.2017

8m68
premiera 11.05.2012

Rush
premiere 27.10.2022

Equilibrium
premiera 14.03.2017

Persona
premiera 18.09.2011

Alicja w Krainie Czarów
premiera 04.06.2022

Harnasie
premiera 22.10.2016

Larghetto
premiera 11.09.2011

Święto wiosny
premiera 24.09.2021

Stabat Mater
premiera 22.10.2016

Zniewolony umysł
premiera 19.03.2011

Take Me With You
premiera 19.02.2021

Take Me With You
premiera 03.06.2016

The Garden's Gates
premiera 19.03.2010

Faust
premiera 25.12.2020

ŁK 10,29 (kto jest moim bliźnim?)
premiera 16.04.2016

When You End And I Begin...
premiera 24.06.2009

Don Juan
premiera 21.02.2020

Stream
premiera 31.03.2016

Butterflies in the stomach
premiera 04.04.2009

Winterreise
premiera 06.09.2019

Didi and Gogo
premiera 16.03.2016

Duet na Ciebie i Personę
premiera 04.04.2009

Na kwaterunku
premiera 18.05.2019

Czkawka
premiera 20.03.2015

Preludia taneczne
premiera 18.06.2008

Verses
premiera 02.06.2018

Nevermore...?
premiera 15.11.2014

Andante con moto
premiera 23.02.2008

Medea
premiera 19.05.2018

Cudowny Mandaryn
premiera 11.09.2014

Szeherazada
premiera 19.05.2018

Ognisty ptak
premiera 11.09.2014

Szczegółowe informacje o spektaklach na stronie Artysty
<http://www.robertbondara.com/>

Legenda Bałtyku
premiera 08.12.2017

Współczynnik przenikania
premiera 05.04.2014

Polska publikacja leksykograficzna

Tekst: Alicja Iwańska



Nagrodę Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze, widowiskach i innych sztukach performatywnych za rok 2022 przyznano *Słownikowi tańca współczesnego* pod redakcją Małgorzaty Leyko i Joanny Szymajdy przy współpracy Tomasza Ciesielskiego. To pierwsze – na rodzimym rynku wydawniczym wśród publikacji encyklopedyczno-słownikowych o charakterze historyczno-biograficznym – polskie kompendium wiedzy na temat tańca, jego estetyki i teorii, form, technik i twórców.

Słownik tańca współczesnego to publikacja popularnonaukowa mająca na celu przedstawienie w sposób syntetyczny i uporządkowany podstawowych wiadomości dotyczących teorii, historii i współczesności tej jakże ulotnej dziedziny sztuki jaką jest taniec. Jest on przeznaczony dla wszystkich zainteresowanych tańcem, oferując im możliwość dotarcia do potrzebnych informacji. *Słownik tańca współczesnego*(1) powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki realizowanego w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego i w całości został opracowany przez polskich badaczy(2). Jak napisała w *Słowie wstępnym* prof. Małgorzata Leyko, publikacja obejmuje całościową wiedzę na temat tańca XX i XXI wieku.

Tworzenie słownika, na etapie selekcji, polega przede wszystkim na dokonywaniu bardzo trudnych wyborów. Nie sposób uwzględnić wszystkich zjawisk, postaci, wydarzeń. W przypadku tańca – dziedziny niezwykle różnorodnej i wielowymiarowej – wybory te są szczególnie problematyczne. Poza grupą terminów i nazwisk oczywistych otwiera się ogromny obszar możliwych haseł o równorzędnym znaczeniu. Według tego, co czytamy we wstępiekluczem do ostatecznych wyborów stała się koncentracja

[...] na zjawiskach i twórcach polskich przedstawionych na tle dziejów tańca w szerokiej perspektywie międzynarodowej, co pozwoliło uchwycić z jednej strony powiązania, zależności i wpływy tańca światowego na rozwój sztuki tańca i baletu w Polsce, z drugiej zaś ukazać obecność i osiągnięcia polskich tancerzy i choreografów na scenach zagranicznych(3).

Hasła zostały zamieszczone w słowniku w układzie alfabetycznym i podzielone na cztery kategorie(4). Pierwsza z nich obejmuje pojęcia dotyczące struktury dzieła sztuki i jego aspektów estetycznych i teoretycznych. Druga gromadzi hasła wyjaśniające nazwy form, konwencji, stylów i gatunków tańca. Trzecia odnosi się do pojęć z zakresu technik, odmian i szkół tańca XX i XXI wieku, notacji tańca oraz ruchu w ujęciu terapeutycznym. Do ostatniej, czwartej, kategorii przypisano biogramy twórców, informacje o festiwalach, instytucjach, zespołach

i szkolnictwie, a także hasła prezentujące rozwój tańca współczesnego w poszczególnych krajach i regionach świata. W tym dziale znalazły się także hasła dotyczące relacji tańca z innymi dziedzinami sztuki, technologią i nowymi mediami. Większość haseł opatrzona została stosowną bibliografią (zarówno w języku polskim, jak i obcym).

W liczącym ponad siedemset stron słowniku zgromadzono łącznie 503 hasła(5) (w tym 63 hasła zamieszczone w aneksie na końcu publikacji w *Słowniczku podstawowych terminów baletowych*, zawierającym objaśnienia terminów techniki tańca klasycznego). *Słownik tańca współczesnego* ma na celu wyjaśnienie pojęć, których znaczenie bywa często niejasne i zagmatwane. W wypadku terminów tanecznych mamy do czynienia nie tylko z pojęciami o znaczeniach utrwalonych i niezależnych od czasu i miejsca, ale także z pojęciami historycznymi. Choć główny nacisk został położony na aktualne znaczenie terminów, słownik musiał uwzględnić obydwie rodzaje terminów, co w wypadku wyjaśniania pojęć historycznych jest o tyle uzasadnione, że niektóre z nich używane są dzisiaj w szerszym lub nowym, odmiennym od dawniejszego znaczeniu.

Oprócz wstępu zasadniczą część słownika poprzedza tekst *Złoty wiek ruchu* autorstwa dr Joanny Szymajdy przedstawiający w sposób syntetyczny panoramę najważniejszych zjawisk oraz kluczowych postaci(6) rozwoju tańca współczesnego pierwszej połowy XX wieku. Skoro, jak czytamy we wstępie, szczególną uwagę w słowniku poświęcono na ukazanie różnorodności i intensywności rozwoju tańca w Polsce, z uwzględnieniem najnowszych zjawisk w polskim środowisku tanecznym minionych dwóch dekad, to dziwi jednak, że Autorka dość marginalnie potraktowała dokonania polskich twórców w tym zakresie. Brak również przeglądu zmian, jakie zaszły w tańcu w II połowie XX i początkach XXI wieku.

Komentując fakt ukazania się *Słownika tańca współczesnego*, nie można jednak pominąć milczeniem niedostatków tej publikacji. Niewątpliwie największy wpływ na jakość opracowania wywarły: długi (a nawet zbyt długi) czas jego powstawania,

zmieniająca się do samego końca lista haseł oraz niedostateczna korekta końcowa, co przełożyło się na listę błędów i uchybień.

Pierwszym i chyba najważniejszym jest brak czytelności i przystępności słownika poprzez nie wykonanie odpowiedniego formatowania oraz typograficznego rozróżnienia poszczególnych rodzajów informacji. Obecna struktura książki nie gwarantuje powodzenia w wyszukiwaniu informacji w słowniku. Złożoność formy słownika uznaje się obecnie już nie za możliwość, ale za konieczność. Każdy prawidłowo skonstruowany słownik powinien posiadać przejrzystą i logiczną strukturę wewnętrzną, czyli specjalnie stworzony system wewnętrznej organizacji materiału, który ma za zadanie umożliwić szybkie i precyzyjne odszukiwanie danych haseł. Podstawowymi narzędziami takiego wewnętrznego systemu porządkowania są: indeksy / wykazy haseł, odsyłacze, symbole graficzne, skróty, kroje czonek oraz sposoby uszeregowania haseł. Decyzje odnośnie poszczególnych elementów słownika — jaką zastosować formę, jaki porządek, czyli w jaki sposób zaprezentować informację w słowniku — determinować powinna nie chęć stworzenia słownika zgodnie z regułami określonego typu, ale potrzeby użytkownika oraz charakter danej dyscypliny.

W obecnym układzie całość jest nieprzejrzysta i nieuporządkowana. Gdyby wydzielono poszczególne działy zgodnie z podanymi we wstępie czterema kategoriami

i przypisano hasła do konkretnych działów, słownik byłby bardziej klarowny i czytelny. Brak indeksu⁽⁷⁾ mocno utrudnia korzystanie z publikacji, gdyż z dość lakonicznego wstępu prof. Małgorzaty Leyko, trudno rozeznąć się jakie hasła / biogramy zostały zamieszczone, a czego szukać próżno. Wymienić można choćby kilka przykładów. Słownik odnotowuje hasło *Teatr Dada von Bzdülöv* i biogram Leszka Bzdyla, lecz biogramu Katarzyny Chmielewskiej współtwórczyni Teatru nie zamieszczono. Podobna sytuacja spotkała Elżbietę Szlufik-Pańtak i Grzegorza Pańtka twórców Kieleckiego Teatru Tańca. Biogramy niektórych osób (np. Yvonne Rainer

i Joanny Leśniewskiej) wplecione są w inne szersze hasła. Wśród wielu haseł opisujących metody i techniki tańca nie znajdziemy jednak informacji o technice Merce'a Cunninghama. Brak również terminów odnoszących się do techniki tańca jazzowego.

We wstępie czytamy, że ze względu na zastany stan badań szczególną uwagę poświęcono rozwojowi tańca współczesnego w latach 1945-1989 oraz „przypadającym na minione dwie dekady najnowszym zjawiskom w polskim środowisku tanecznym, które dotychczas nie zostały zaprezentowane łącznie”(8). Trudno jednak zgodzić się z tym stwierdzeniem w odniesieniu do ostatniego dwudziestolecia. W słowniku nie znajdziemy osobnych biogramów osób współtworzących w Polsce środowisko nowej choreografii(9), których nazwiska wplecione są w szersze hasła. Nie ma również haseł związanych z choreografią inkluzywną, niepełnosprawnością w tańcu, alternatywną motoryką.

Pomocny może okazać się system odsyłaczy (oznaczonych w tekście szarym tłem) do innych haseł. Zdarzają się jednak pomyłkowe odsyłacze, np. nazwiska Joanny Leśniewskiej i Very Mantero są wyróżnione, ale w słowniku brak poświęconych im biogramów. Ponadto żywa pagina umieszczona po wewnętrznej stronie kartki nie spełnia swojej roli.

Poważnym uchybieniem jest również brak informacji o źródłach, szczególnie przy biogramach. Stopień szczegółowości biogramów jest różny, co prawdopodobnie spowodowane było dostępnością źródeł i literatury przedmiotu, będących podstawą opracowań. W opisach przedstawiono zarówno szczegółowe informacje faktograficzne, jak i syntetyczne ujęcia najważniejszych wydarzeń, stanowiących podstawę działalności i życia ludzi tańca. Odsyłacze do źródeł i literatury przedmiotu pozwalają zainteresowanym czytelnikom na odnalezienie i doczytanie dodatkowych informacji. Zdarzają się jednak biogramy, w których nie podano źródeł. Takim przykładem jest choćby biogram Marcelli Hildebrandt-Pruskiej autorstwa Jagody Ignaczak. Do opracowania poszczególnych haseł / biogramów autorzy korzystali z istniejących opracowań w języku polskim (publikacje książkowe, artykuły w periodykach oraz w Internecie) oraz publikacji obcojęzycznych. Zaskakuje fakt, jak rzadko korzystano z tekstów zamieszczanych przez polskich badaczy w rodzimych czasopismach branżowych. Jeszcze bardziej znikome było sięganie do prac badawczych nieopublikowanych. Czyżby autorzy uważali, że jeśli praca nie została wydrukowana, to znaczy, że nie istnieje? Takie

założenie może prowadzić do błędnych wniosków(10) i nie odzwierciedlać rzeczywistego obrazu badań nad tańcem w Polsce. Brak zamieszczenia na końcu publikacji szczegółowego wykazu bibliografii nie pozwala na zapoznanie się z pełną listą źródeł, z których korzystali autorzy haseł.

Kolejną słabością słownika jest odczuwalny brak weryfikacji haseł na etapie końcowym, co dobitnie widać choćby na przykładzie haseł *Kujawa Teresa* i *Taniec towarzyski*. Grzegorz Kondrasiuk w biografii Teresy Kujawy powieła błędną informację o jej edukacji w szkole Zofii Pflanz-Dróbeckiej. W rzeczywistości artystka podeszła tam tylko do egzaminu eksternistycznego. Z kolei w tekście Lilianny Bieszczad o rozwoju tańców towarzyskich wkradł się błąd. Autorka wymieniając pięć tańców latynoamerykańskich pisze o brazylijskiej rumbie, kubańskiej sambie, cha-chy, amerykańskim *jive`ie* i argentyńskim *pasodoble*. Poprawnie powinno być: kubańska rumba, brazylijska samba i andaluzyjskie *pasodoble*. Brak możliwości zweryfikowania haseł wynikać może ze zmieniającej się do samego końca listy haseł. Struktura słownika ulegała nieustannym modyfikacjom. Jeszcze na etapie składu część haseł była dopisywana, a inne hasła uzupełniane. Z planowanych 250 haseł słownik rozrósł się do 440 (nie wliczając aneksu)(11). Wraz z postępem prac nad publikacją zmieniał się również sposób opracowywania poszczególnych haseł. Widoczne jest to chociażby w różnej objętości i szczegółowości prezentowanych zagadnień(12).

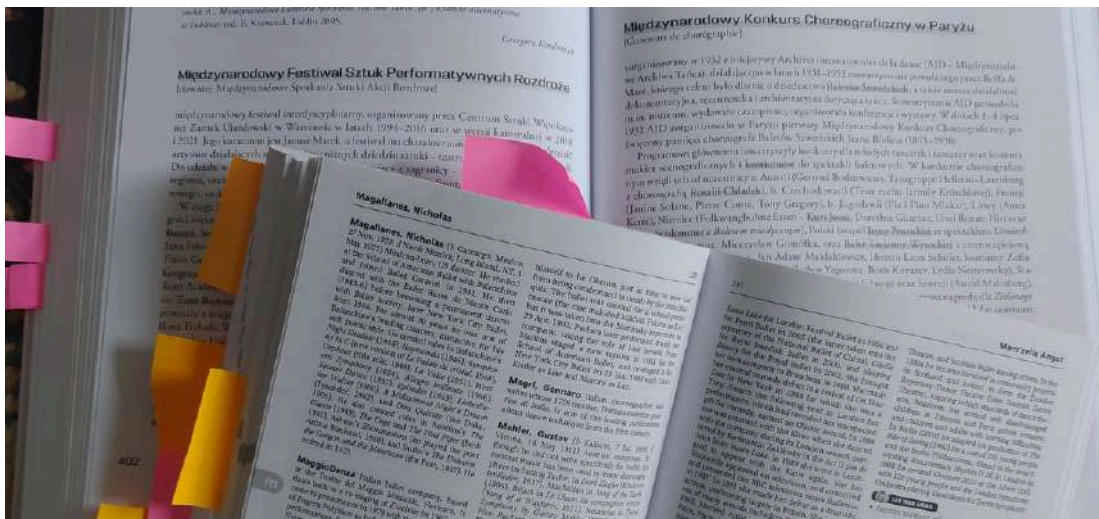
Pewne wątpliwości budzi również niejednoznaczny tytuł publikacji, w którym drugi człon (wyrażenie) *taniec współczesny* może być odczytywany jako forma, gatunek tańca lub jako przedział czasowy powstania/występowania tańca. *Słownik tańca współczesnego* to tytuł, który nie oddaje dokładnie zawartości książki. Słownik jest bowiem publikacją terminologiczno-biograficzną, o czym nie dowiemy się ze strony tytułowej.

Wymienione powyżej przykładowe błędy i uchybienia nie przesadzają jednak ani o wartości, ani przydatności *Słownika tańca współczesnego*. Krytyczne uwagi mogą stanowić cenne wskazówki, gdyby w przyszłości miało dojść do reedycji słownika. Wszelkie reedycje publikacji leksykograficznych powinny eliminować braki i korygować błędy i nieścisłości poprzednich oraz uwzględniać najnowsze ustalenia badawcze, w związku z nieustannym rozwojem wiedzy.

Warto zwrócić uwagę na bogaty materiał ikonograficzny dopełniający tekst. Publikacja zawiera 96 zdjęć, kolorowych i czarnobiałych fotografii prezentujących portrety czy sceny ze spektakli(13). *Słownik tańca współczesnego* cechuje też solidność – twarda oprawa i sztyty blok gwarantują wysoką odporność na intensywne użytkowanie. Oprócz wersji papierowej słownik ukazał się w formie e-booka(14).

Doceniając wysiłek twórców *Słownika tańca współczesnego*, można stwierdzić, że będzie on przydatnym narzędziem dla badaczy i praktyków tańca. Niestety chęć dążenia do zamieszczenia w słowniku jak największej ilości haseł okazała się zgubna. Dysponując bowiem nawet znaczną objętością, nie sposób uwzględnić wszystkich zjawisk, postaci, wydarzeń, itp. I to byłby najpoważniejszy zarzut stawiany tej publikacji.

Niemniej należy podkreślić, że *Słownik tańca współczesnego* pomaga uporządkować wiedzę, jest pracą pionierską i potrzebną. Jego publikacja wypełnia dość dotkliwą lukę w naszym piśmiennictwie leksykograficznym.



Przypisy

1. Publikacja została opracowana w ramach projektu badawczego *Słownik tańca XX i XXI wieku* finansowanego z budżetu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2015-2019 realizowanego w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego i dofinansowana z budżetu Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego.
2. Słownik współtworzył zespół dwudziestu jeden osób specjalistów zajmujących się tańcem akademicko bądź praktycznie reprezentujących różne pokolenia i ośrodki badawcze. W skład zespołu weszły: Lilianna Bieszczad, Tomasz Ciesielski, Sandra Frydrysiak, Katarzyna Gardzina, Juliusz Grzybowski, Julia Hoczyk, Jagoda Ignaczak, Gabriela Karolczak, Wojciech Klimczyk, Małgorzata Komorowska, Grzegorz Kondrasiuk, Anna Królica, Małgorzata Leyko, Jadwiga Majewska, Tomasz Nowak, Jacek Owczarek, Katarzyna Pastuszek, Hanna Raszewska-Kursa, Katarzyna Słoboda, Joanna Szymajda, Magdalena Zamorska. Zespół został uzupełniony o osoby, które pracowały nad końcową wersją publikacji jako współautorzy, autorzy pojedynczych haseł lub konsultanci. Do grona tego należą: Małgorzata Jabłońska, Marcin Jacoby, Teresa Miązek, Monika Myśliwiec, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Jadwiga Romanowska, Barbara Sier-Janik, Paweł Skalski, Anna Szopa-Kimso.
3. Małgorzata Leyko, *Słowo wstępne*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, pod red. Małgorzaty Leyko i Joanny Szymajdy (przy współpracy Tomasza Ciesielskiego), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 7.
4. Opisuje je Małgorzata Leyko we wstępie. Zob., *op. cit.*, s. 7.
5. W zrębie podstawowym słownika zamieszczono 440 haseł, w tym: 91 haseł opisujących zespoły, szkoły i instytucje; 40 prezentujących rozwój tańca współczesnego w poszczególnych krajach i regionach świata; 21 odnoszących się do wydarzeń tanecznych, festiwalii; 161 biogramów i 127 wyjaśnień terminów.
6. Nie rozumiem dlaczego Autorka w swojej opowieści o tańcu futurystycznym pomija postać Gianniny Censi czołowej reprezentantki *danza futuristica* we Włoszech i muzy F.T. Marinettiego.
7. O ile w tego rodzaju publikacjach tworzenie spisów treści czy indeksów / wykazów nie jest regułą, to w przypadku *Słownik tańca współczesnego* ten brak jest dotkliwy. Zaskakuje bowiem obecność jednych haseł i nieobecność innych.
8. Małgorzata Leyko, *op. cit.*, s. 7.
9. Odnajdą je tylko ci użytkownicy, którzy będą wiedzieli według jakiego klucza szukać informacji o interesujących ich osobach.
10. Najważniejszym postulatem badawczym płynącym z doświadczeń autorów haseł opracowywanych dla słownika jest przeświadczenie o słabo rozpoznanym rozwoju tańca współczesnego w okresie 1945-1989, co nie do końca pokrywa się z rzeczywistością. Jedynie 11 autorów do 16 haseł zadało sobie trud dotarcia i skorzystania z prac nieopublikowanych: trzy – prace licencjackie, dwie – dyplomowe, trzy – magisterskie, siedem – doktorskich (w tym dwie – w j. angielskim) oraz cztery – naukowe (w ramach projektów badawczych).
11. Zob. Rozmowa Joanny Krakowskiej z Małgorzatą Leyko i Joanną Szymajdą w Instytucie Sztuki PAN 6 marca 2023 roku, online: <https://www.youtube.com/watch?v=feGzzbqjBqs> [dostęp: 26.10.2023] oraz spotkanie prowadzone przez Annę Banach z Uniwersytetu Łódzkiego z twórcami słownika, które odbyło się w siedzibie Instytutu Choreografii i Technik Tańca Akademii Muzycznej w Łodzi 3 sierpnia 2023 roku, online: <https://www.youtube.com/watch?v=R4hliCyXoIA> [dostęp: 26.10.2023].
12. Widać wyraźnie jak ważne jest ustalenie na samym początku chociażby stopnia szczegółowości sporządzanych haseł / biogramów.
13. Wyboru zdjęć dokonali Tomasz Ciesielski i Joanna Szymajda.
14. Hasła z publikacji mają zostać włączone do internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*, co z jednej strony zwiększy dostępność poszczególnych opracowań, z drugiej pozwoli na korektę istniejących haseł, ale też na dodawanie nowych. Fragmentarycznie słownik już w ramach realizowanego grantu NPRH ukazał się w wersji online. Strona projektu, w którego ramach powstawała książka, została wygaszona w grudniu 2022 roku. Wówczas słownik ukazał się jako e-book.

Czynić świat lepszym

– o teatrze Bartka Woszczyńskiego

Rozmawia: Justyna Stanisławska

Bartek Woszczyński to jeden z najbardziej wszechstronnych artystów współczesnej sceny tanecznej w Polsce, który w swoich spektaklach nie ucieka przed tematami trudnymi, próbując opisywać zjawiska społeczne i wchodzić w dyskurs z widzem nieustannie kontestującym otaczającą go rzeczywistość.



Zdj. To be heard

Scena polska od zawsze była miejscem tętniącym życiem, nie tylko z uwagi na wysoki poziom artystyczny, ale przede wszystkim z powodu swojego zaangażowania społecznego i politycznego. Mimo upływu lat, zmian historycznych i geopolitycznych pod tym względem niewiele zmieniło się na deskach teatrów

w Polsce. Dziś nadal toczy się tam żywe dyskusje na tematy poruszające opinię publiczną, szczególnie w sprawach społecznych. Jednym z teatrów tańca, który ma odwagę stawiać nierzadko trudne pytania, bez stawiania tez i dawania jednoznacznych odpowiedzi jest grupa B'cause Dance Company, założona i prowadzona przez choreografa – Bartka Woszczyńskiego. BDC eksploruje granice i formy sztuki tanecznej, ruchu jako uniwersalnego języka, wykraczającego daleko poza bariery kulturowe i społeczne.

Będąc synem Joanny Woszczyńskiej, założycielki i choreografki Formacji Tańca Nowoczesnego LUZ, Bartek z tańcem stykał się od wczesnego dzieciństwa, można powiedzieć, że dorastał z nim. *Od najmłodszych lat lubilem wyrażać siebie poprzez sztukę, a taniec wydawał mi się najbardziej intuicyjną formą wyrazu, która była ze mną od zawsze. - opowiada o sobie. Początkowo tego nie kwestionowałem, lecz potem przyszedł okres buntu kiedy byłem w szkole podstawowej. Pamiętam jak moja mama któregoś razu powiedziała, że nic na siłę, nie to nie, mogę nie tańczyć. Tego samego dnia wyszedłem więc na podwórko, aby pograć w piłkę z kolegami, zamiast pójść na zajęcia. Okazało się jednak, że nikogo akurat nie było (to były jeszcze czasy przed smartfonami, więc nie ustalano takich rzeczy z wyprzedzeniem) i czułem pewien dyskomfort związany z tym, że nie ma mnie na zajęciach (to było chyba FOMO). Popatrzyłem na zegarek, niedługo zaczynały się zajęcia. Poszedłem więc na nie i tak już zostało.*

Najpierw były więc lata spędzone w Formacji Tańca Nowoczesnego LUZ, który bardzo szybko z siedleckiego zespołu stał się grupą rozpoznawaną nie tylko w kraju, ale i za granicą oraz Alternatywnym Teatrze Tańca LUZ, w którym artysta tańczył i tworzył choreografię do 19 roku życia. Już wtedy zrozumiał chyba, że aby osiągnąć prawdziwe mistrzostwo, musi poświęcić się swojemu rzemiosłu w pełni.

Tak pojawiła się myśl o podjęciu studiów za granicą w Rambert School of Ballet and Contemporary Dance. *Londyn i studia zmieniły mnie nie tylko jako artystę, ale także jako człowieka.* – wspomina Woszczyński.- *Decyzja o wyjeździe z Polski na studia była następstwem wielu lat występów na różnych mistrzostwach czy moim udziale w You Can Dance. Miałem wtedy poczucie, że jeśli decyduję się na kontynuowanie swojej kariery tanecznej na poważnie to powinienem wyjechać z Polski. Dostałem się na dwie uczelnie: CodArts w Rotterdamie i właśnie Rambert School w Londynie. W Holandii nie do końca czułem, że to moje miejsce, a Rambert... no cóż, nigdy tam nie byłem, ale tę szkołę polecało mi wiele osób i zdecydowałem się na Londyn. Z perspektywy czasu był to szalony wybór, jednak za nic w świecie bym go nie zmienił. Początki były ciężkie, był to skok na głęboką wodę – byłem sam, nie mówiłem dobrze po angielsku. Mimo to szkoła była fantastyczna, a przede wszystkim - miałem cel, wiedziałem po cotam jestem. Pamiętam, że miałem wyrzuty sumienia kiedy opuszczałem szkołę przed jej zamknięciem, czyli przed g. 20:00. Samo bycie w Londynie też mnie zmieniło - możliwość życia w tak różnorodnym miejscu, czy też możliwość doświadczania wielu spektakli zdecydowanie poszerzyła moje horyzonty, te artystyczne i nie tylko. Kolejnym istotnym etapem rozwoju artystycznego była praca w Black Box Dance Company w Holstebro, a także udział w wielu festiwalach, czy projektach artystycznych m.in. rezydencja artystyczna w Korei Płd. O czasie spędzonym w Danii Bartek Woszczyński mówi tak: *W Holstebro było w pewnym sensie podobnie, jak w Londynie, bo mimo, iż była to już praca w teatrze, a nie studia, traktowałem ją jako nieustanną drogę rozwoju. Też miałem jasny cel, też byłem z dala od bliskich, chociaż Holstebro z Londynem raczej nie da się porównać (śmiech). Wtedy też zrozumiałem, że chciałbym bardziej zająć się choreografią, tworzyć własne spektakle z własnym zespołem. Z pewnością ciekawym doświadczeniem było też obserwowanie tego jak funkcjonuje duży teatr – Black Box to tylko część ogromnego Musikteatret w Holstebro. To doświadczenie na pewno przydało mi się później kiedy zakładałem własną grupę. Dla naszej dyrektorki artystycznej Marie nie było rzeczy niemożliwych. Bo jaki to problem, że jednego dnia wieczorem gramy spektakl**

w Szwecji, a kolejnego mamyspektakl poranny w Danii, a po obiedzie jeszcze próbę do zbliżającej się premiery? Planowała nasz grafik tak umiejętnie, że wszystko stawało się możliwe. Myślę, że udzielił mi się optymizm Marie jeśli chodzi o planowanie.

W Danii zaczęła się też moja przygoda z filmem. Po wcześniejszych doświadczeniach

z montażem (bardzo hobbistycznych) podczas luźnej rozmowy pół żartem, pół serio umówiłem się z naszą dyrektorką i producentką, że stworzę film dla Black Box. Bardzo im się spodobał i zasugerowały, że mogą rozliczać się ze mną za te filmy. Przez kolejne kilka lat każdą zarobioną złotówkę (i duńską koronę) z filmu inwestowałem w sprzęt, a nudne wieczory Holstebro (takie też były) spędzałem na doszkalaniu się w zakresie filmu.



Re TURN (s) - fot. Radek Zawadzki

Justyna Stanisławska: W takim razie - jakie są Twoje plany na przyszłość w kontekście rozwoju kariery artystycznej? Czy rozważasz wyjście właśnie w kierunku filmu lub sztuk wizualnych?

Bartek Woszczyński: Tak, osobiście obecnie pracuje więcej w filmie niż w tańcu. W życiu miałem do tej pory to szczęście, że zawsze szedłem za tym, co mnie najbardziej pasjonuje. Na początku był to taniec, a następnie film, chociaż taniec wciąż jest w moim sercu i nie wykluczam tego, że w przyszłości te proporcje mogą się zmienić. Na pewno film jest kierunkiem, w którym chciałbym też pójść w pracy z teatrem. Obecnie pracujemy nad serią sześciu filmów artystycznych o tancerzach, a nad filmowymi wersjami naszych dwóch spektakli. Mam także przygotowany bardzo rozbudowany scenariusz filmu tanecznego, w którym narracją i językiem wyrazu artystycznego jest jedynie ruch. Wierzę, że kiedyś uda mi się go zrealizować.

JS: A czy to doświadczenie w różnych projektach filmowych wpłynęło na Twoje podejście do choreografii? Czy dzięki temu inaczej pracujesz z tancerzami, inaczej „widzisz” ich w przestrzeni?



Kepler 22b - fot. Michał Moryl

BW: Szczerze mówiąc nie wiem. Raczej odwróciłbym to twierdzenie - całe moje życie związane jest z tańcem i w taki sposób patrzę na projekty filmowe. Jest wiele elementów podobnych, chociażby w montażu, tj. współgranie z muzyką, timing poszczególnych sekwencji, kompozycja, granie symbolami, emocjami – to wszystko potem składa się na jedną całość: spektakl lub film. Zasady są w dużej mierze te same, zmienia się tylko ich forma. Pracuję często bardzo intuicyjnie, więc trudno mi znaleźć taką sztywną granicę.

JS: Zadam teraz pytanie, które zapewne pada bardzo często - co skłoniło Cię do założenia B'cause Dance Company?

BW: Już na studiach w Rambert chciałem założyć swój teatr. Wszyscy powtarzali mi, że na choreografii przyjdzie jeszcze czas, że warto się najpierw „wytkańczyć”, zdobyć doświadczenie. Pewnie mieli rację, ale dla mnie pięć czy sześć lat tańca po studiach były wystarczające. Z Danii do Polski wróciłem w 2017 roku (dwa tygodnie przed moim ślubem) i jeszcze rok „freelansowałem” w Polsce i za granicą, jednak w tym samym czasie pracowałem już nad tym, aby założyć swój zespół. Miałem plan, który udało mi się zrealizować i dzięki otrzymanemu wsparciu od miasta stołecznego Warszawa 30 października 2018 r. na deskach Teatru Studio odbyła się premiera pierwszego spektaklu *Homesick | Sick Home*. Przy okazji pragnę wspomnieć, że wsparcie z miasta stołecznego Warszawy towarzyszyło nam od samego początku naszej działalności artystycznej i to właśnie dzięki temu nieustającemu wsparciu mogliśmy działać przez te wszystkie lata. Obecnie realizujemy 3-letni projekt, który współfinansuje właśnie miasto stołeczne Warszawa i dzięki temu po raz pierwszy od początku istnienia jesteśmy w stanie zaplanować nasze działania w szerszej perspektywie, co jest naprawdę wspaniałe.

Spektakl *Homesick / Sick Home* jest nie tylko pierwszym spektaklem BDC, ale w mojej opinii kreśli profil grupy i kierunek, w którym będzie podążać podejmując kolejne tematy. Próba znalezienia odpowiedzi na pytanie czym jest uchodźstwo, kim są osoby w drodze, migranci; chęć opowiedzenia ich historii bez oceniania działań i decyzji jakie podjęli jest zadaniem niezwykle trudnym.



Cicho, ciszej, zgiełk - fot. Monika Kutkowska



Spektakl jest bowiem nie tylko historią uchodźcy, ale przede wszystkim opowieścią

o człowieczeństwie, próbą uchwycenia jego istoty. Są także w tym przedstawieniu środki artystycznego wyrazu tak charakterystyczne dla twórczości Bartka Woszczyńskiego: ciekawa ścieżka dźwiękowa, budująca napięcie, prowadząca tancerzy, ale i pełna odgłosów, które otaczają nas na co dzień; światło, tworzące scenografię i transformujące przestrzeń wokół tancerzy; praca z rekwizytem, nierzadko będącym jednym i tym samym elementem, który zmienia swoją funkcję pod wpływem działania tańczących.

JS: W jaki sposób współpracujesz z kompozytorem, reżyserem światła, czy autorem kostiumów przy tworzeniu spektakli? Czy ta współpraca pojawia się już w momencie kiedy rodzi się pomysł na spektakl czy dopiero w trakcie prób?

BW: To zależy od projektu. Są przedstawienia, gdzie tworzymy choreografię i na samym końcu przychodzi Artur(1), ogląda ten spektakl i koloruje tę opowieść światłem, osadza w pewnej estetyce, ale nie zmienia się struktura spektaklu. Są też procesy twórcze, gdzie zaczynamy z Arturem rozmawiać o tym, co będzie się działo na scenie i jak chcemy to pokazać jeszcze przed rozpoczęciem prób z tancerzami. Wtedy opowiadam Arturowi o jakimś moim pomysle, a on przedstawia swoją koncepcję albo sugeruje jakie zabiegi światłem chciałby przeprowadzić; bywa, że te rozmowy odbywają się nawet o 3 w nocy. Tak było na przykład podczas pracy nad spektaklem Cicho, ciszej, zgiełk, w którym Arturowi zależało na scenie, w której padające z tyłu światło oświetla tło, na którym widzimy tylko zarysowaną postać, cień tancerki. Wiedziałem więc, że gdzieś muszę taką scenę wpleść. Co jakiś czas Artur pojawia się na próbach i proponuje jak mogłaby wyglądać dana scena w kontekście światła, dyskutujemy, czasami mamy odmienne wyobrażenia, jednak zawsze znajdujemy jakiś artystyczny kompromis i tak rodzi się finalny projekt.

1. Artur Wytrykus – realizator i reżyser światła.

2. ATMO (Giulio Donati & Simone Donati)

3. Pejzaż dźwiękowy charakteryzujący środowisko, w którym porusza się tancerz.

Do Łez – fot. Monika Kutkowska



Z muzyką też bywa różnie. Na samym początku zaczynaliśmy proces twórczy od zarysów poszczególnych scen, nagrywałem je i przesyłałem kompozytorom(2) wraz z opisem na czym mi w danej scenie najbardziej zależy. Na tej podstawie kompozytorzy tworzyli tzw. soundscape(3) , żebyśmy mieli dźwiękowy zarys tego, jaka muzyka w tym miejscu się pojawi, następnie kiedy choreografia była już prawie zamknięta, kompozytorzy ubierali całość w strukturę, dodawali dodatkowe instrumenty czy efekty i łączyli na koniec poszczególne sceny w jedną ścieżkę dźwiękową. Oczywiście im wcześniej uda się nam pracować z takim muzycznym szkicem tym lepiej, dlatego nawet jeśli wiemy, że ścieżka dźwiękowa będzie ulegać zmianom staramy się pracować na niej jak najwcześniej się da, ponieważ muzyka w olbrzymim stopniu wpływa na choreografię i pracę ciała tancerzy podczas przygotowania spektaklu. Były spektakle, kiedy muzyka pojawiała się dosłownie na samym końcu. Były też i takie spektakle jak wspomniany wcześniej *Cicho, ciszej, zgiełk*, gdzie struktura całego spektaklu była jasna od samego początku i to kompozytorzy nawigowali i inspirowali mnie i tancerzy muzyką.

Woszczyński wymienia *Homesick / Sick Home* jako jeden z najważniejszych dla niego spektakli, taki „który długo w nim dojrzewał”, podobnie jak z późniejszym „*Do łez*”, o których mówi tak: *Homesick | Sick Home*, bo był to nasz pierwszy spektakl, ale także dlatego, że jest to spektakl, który dojrzewał we mnie wiele, wiele lat. Zanim powstało *BDC* miałem już pomysł na to, że chciałbym stworzyć spektakl poruszający tematykę uchodźców i imigrantów. W tym czasie w Polsce i w Europie toczyła się duża i zawiła debata na temat imigracji i im bardziej się w nią wsłuchiwałem tym większe miałem wrażenie, że zmierza ona donikąd, że nikt nie ma racji i jednocześnie każdy ją ma rację. Rozumiałem argumenty jednej i drugiej strony i chciałem je zderzyć ze sobą w spektaklu, zrozumieć je jeszcze lepiej, pokazać różne głosy w tej dyskusji bez przyjmowania na siebie roli nauczyciela, czy moralizatora. Było to poszukiwanie prawdy na takim czysto ludzkim poziomie i trochę wynikało z tego, że kiedy w takiej debacie padało słowo „imigrant” czy „uchodźca” to ono w jakiś sposób zawsze było nacechowane – pozytywnie albo negatywnie, ale zawsze pozbawione pewnego rodzaju obiektywizmu, czy pewnego rodzaju prawdy o historii człowieka, który się za nim kryje.



Homesick Sick Home, fot. Radek Zawadzki

W komunikacji słowem jest tak, że każda strona koduje w sobie właściwy sposób wszystko to, co określa na przykład mianem „uchodźcy” czy „imigranta”, a druga strona musi to dekodować. Problem polega na tym, że klucz kodowania i dekodowania są często zupełnie inne. My chcieliśmy pokazać przede wszystkim człowieka. Nie było ważne czy był on uchodźcą wojennym, czy emigrował z powodów ekonomicznych albo pojechał do innego kraju na studia – ważna była jego osobista historia i dlatego też taniec i ruch był tą najczystsza, najbardziej uniwersalna, bo też najbardziej pierwotną formą komunikacji. Jest to więc spektakl o ludziach, o poszukiwaniu domu, miejsca w świecie, o tęsknocie za dawnym domem, dawnym życiem, o obawach, radościach, lękach i uczuciach.

Drugim ważnym dla mnie spektaklem jest “Do łez”. Początkowo spektakl miał poruszać nieco inny temat, jednak podczas pracy nad nim miałem wrażenie, że coś mi umyka. Kiedy byłem jeszcze nastudiach chciałem stworzyć spektakl o uzależnieniach. Spektakl nigdy nie powstał, ale w trakcie robienia researchu do niego natrafiłem na dość specyficzny utwór o uzależnieniu i postanowiłem się skontaktować z jego autorem, a ten zgodził się na rozmowę. Rozmawialiśmy wiele razy, a każda rozmowa trwała kilka godzin. Poznałem jego trudną, smutną i mówiąc wprost tragiczną historię i w jakiś sposób zaprzyjaźniliśmy się. Opowiadał mi o swojej przeszłości i nałogach w sposób bardzo dokładny, o emocjach, przyczynach sięgania po używki, dzieciństwie, dorastaniu i o tych licznych trudnych powrotach do „trzeźwej” rzeczywistości, która była tak straszna, że z powrotem uciekał do tego drugiego, lepszego, dostępnego tylko dla niego, choć wyimaginowanego świata. Te ciągle okresy uzależnienia i trzeźwości zaczęły przypominać efekt kuli śnieżowej – coraz trudniej było mu przerwać ten cykl. W końcu jednak go przerwał i kiedy skontaktowałem się z nim był „czysty” od kilkunastu lat, choć niestety ekstremalna przeszłość spowodowała nieodwracalne zmiany w ciele i w psychice. Po jakimś czasie kontakt nam się urwał.

O jego śmierci dowiedziałem się kilka miesięcy później, akurat w trakcie prób do spektaklu. Okazało się, że nie był w stanie uciekać dłużej od swojej przeszłości dłużej i postanowił przerwać ten cykl odbierając sobie życie. Zrozumiałem wtedy, że

podświadomie cały czas tworzę spektakl o ucieczce od rzeczywistości. Dosłownie na przestrzeni kilku prób zmieniło się wszystko (choć tak niewiele) i tak powstał spektakl „Do Łez” - opowieść o człowieku, który uciekał od rzeczywistości, aż w końcu uciekł z niej na dobre.

Bartek Woszczyński łączy w swoich choreografiach technikę taneczną i emocje. Eksperymentuje z ruchem i formą, co sprawia, że jego prace są świeże, a artyści mogą swobodnie wyrażać się poprzez swoje ciało, balansując pomiędzy jego niezwykle energicznymi a subtelnymi poruszeniami. *Zawsze chciałem, aby B’cause Dance Company było bezpieczną i pasjonującą przestrzenią dla artystów, którzy są częścią lub współpracują z BDC. – przyznaje w rozmowie. – Miejscem kreatywnym, przyjaznym, rozwijającym. Nic tak nie łączy ludzi jak wspólny cel, wspólna pasja i wspólna droga ich realizacji. Taki mamy obecnie zespół tancerzy i współpracujących z nim artystów, co napawa mnie olbrzymim szczęściem i dumą.*

W spektaklach Bartka Woszczyńskiego widać głęboką refleksję nad relacjami międzyludzkimi, pełnymi emocji, które towarzyszą poszukiwaniu własnej tożsamości i sensu w świecie pełnym chaosu i przeciwności. Choreografie pełne są symboliki

i tanecznych alegorii, które widz może interpretować zgodnie ze swoją wrażliwością, doświadczeniem i wyobraźnią. Nie ma tu jednej obiektywnej czy też jedynej możliwej interpretacji – celem jest postawienie pytania, które będzie pierwszym krokiem do przemiany wewnętrznej. Być może właśnie dlatego spektakle B’cause Dance Company wyróżniają się świeżością i uniwersalnością, która zbliża do siebie kultury

i pokolenia, a Woszczyński jako choreograf ma przed sobą jeszcze wiele ciekawych projektów teatralnych i filmowych, których realizacji z całego serca mu życzę.



Spektakle B'cause Dance Company

Homesick | Sick Home 2018

Choreografia: Bartek Woszczyński
 Muzyka: ATMO (Giulio Donati & Simone Donati feat. Leonardo Gatta)
 Reżyseria światła: Artur Wytrykus
 Projekt kostiumów: Joanna Woszczyńska

Faceless | Less Face 2019

Choreografia: Bartek Woszczyński
 Muzyka: ATMO (Giulio Donati & Simone Donati)
 Reżyseria światła: Artur Wytrykus
 Projekt kostiumów: Joanna Woszczyńska

Podróż | Journey 2020

Scenariusz, reżyseria i choreografia: Bartek Woszczyński
 Muzyka: ATMO Film Productions
 Operator kamery: Paweł Stępniaik
 Konsultacje dramaturgiczne: Patryk Dariusz Gacki
 Reżyseria światła: Artur Wytrykus
 Realizacja dźwięku (sceny fabularne): Adam Wojtaś
 Realizacja dźwięku (studio): Marek Matwiejczyk
 Asystent operatora kamery: Jarosław Danielewicz
 Współpraca kostiumograficzna (sceny fabularne): Agnieszka Prokopczuk
 Współpraca kostiumograficzna (scena): Joanna Woszczyńska
 Make-up: Aleksandra Tomaszewicz
 Montaż: Bartek Woszczyński

Kepler 22B 2020

Choreografia: Bartek Woszczyński
 Konsultacje dramaturgiczne: Patryk Dariusz Gacki
 Tancerze: Anna Banasik, Michał Adam Góral, Dorota Koprowska, Jakub Mędrzycki, Dominika Stróżewska
 Muzyka: ATMO Music Productions
 Reżyseria światła: Artur Wytrykus
 Projekt kostiumów: Joanna Woszczyńska
 Scenografia: Artur Wytrykus
 Projekt materiałów graficznych: Renata Orzeszek | Bez Szablону
 Koordynacja projektu: Urszula Woszczyńska

To be heard 2021

Choreografia: Bartek Woszczyński
 Tancerze: Dominika Stróżewska, Bartek Woszczyński
 Muzyka: ATMO Music Productions
 Reżyseria światła: Artur Wytrykus
 Szata graficzna: Renata Orzeszek | Without Template
 Koordynacja: Urszula Woszczyńska

Cicho, ciszej, zgiełk 2021

Choreografia: Bartek Woszczyński
 Tancerze: Dorota Koprowska, Jakub Piotrowicz, Mateusz Sobczak, Dominika Stróżewska, Zuzanna Strugacz, Katarzyna Garbarczyk
 Muzyka: ATMO Music Productions
 Reżyseria światła: Artur Wytrykus
 Koncepcja kostiumów: Dorota Koprowska
 Szata graficzna: Renata Orzeszek | Bez Szablону
 Koordynacja: Urszula Woszczyńska

Do łez 2021

Choreografia: Bartek Woszczyński
 Tancerze: Michał Adam Góral, Dorota Koprowska, Jakub Mędrzycki,
 Michał Przybyła Dominika Stróżewska
 Muzyka: ATMO Music Productions
 Reżyseria światła: Artur Wytrykus
 Projekt kostiumów: Joanna Woszczyńska
 Szata graficzna: Renata Orzeszek | Bez Szablону
 Koordynacja: Urszula Woszczyńska

Alone | One A.I. 2022

choreografia: Bartek Woszczyński
 tancerze: Agata Dulęba
 Mateusz Krzysiak
 Vita Vaskiv
 Martyna Warzocha
 Angele Villanueva
 muzyka: ATMO Music Productions
 reżyseria światła: Artur Wytrykus
 projekt kostiumów: Joanna Woszczyńska
 szata graficzna: Renata Orzeszek | Bez Szablону
 koordynacja: Urszula Woszczyńska

Nie_me słowa 2022

Choreografia: Bartek Woszczyński
Tancerze: Agata Dulęba, Mateusz Krzysiak, Vita Vaskiv
aktor: Robert Tondera
muzyka: ATMO Music Productions
reżyseria światła: Artur Wytrykus
projekt szaty graficznej: Renata Orzeszek | Bez Szablonu
koordynacja: Urszula Woszczyńska

Urodziny 2023

Reżyseria: Bartek Woszczyński
Choreografia: Bartek Woszczyński we współpracy z tancerzami
Tancerze: Julia Buczyńska, Agata Dulęba, Małgorzata Kowalczyk,
Dmytro Vyskorka, Weronika Wołowicz
Reżyseria światła: Artur Wytrykus
Muzyka: Atmo Music Productions
Asystent/Swing: Vitalia Vaskiv
Projekt kostiumów: Joanna Woszczyńska
Szata graficzna: Renata Orzeszek | Bez Szablonu
Koordynacja: Urszula Woszczyńska

Re | TURN (s) 2023

Reżyseria: Bartek Woszczyński
Choreografia: Bartek Woszczyński we współpracy z tancerzami
Tancerze: Vitaliia Vaskiv, Dmytro Vyskorka
Reżyseria światła: Artur Wytrykus
Muzyka: Atmo Music Productions (na żywo Simone Donati)
Asystent/Swing: Julia Buczyńska
Szata graficzna: Renata Orzeszek | Bez Szablonu
Koordynacja: Urszula Woszczyńska

Klif 2024

Choreografia: Jakub Mędrzycki
Tancerze: Julia Buczyńska, Agata Dulęba, Dorota Nowak,
Vitaliia Vaskiv, Dmytro Vyskorka, Weronika Wołowicz
Reżyseria światła: Artur Wytrykus
Muzyka: Atmo Music Productions (na żywo Simone Donati)
Szata graficzna: Renata Orzeszek | Bez Szablonu
Koordynacja: Urszula Woszczyńska
Dyrektor artystyczny: Bartek Woszczyński

Królewski Balet i Opera w Londynie

Dla wielu baletomanów skrót ROH był powszechnie znany, mimo że w nazwie tej mieściła się Opera Królewska. Wraz z nadejściem sezonu 2024/25 rozpoczyna się nowy etap dla teatru Covent Garden - teraz jest to Royal Ballet and Opera!

Teatr Covent Garden jest sercem londyńskiego i brytyjskiego życia kulturalnego od trzech stuleci. Budynek teatru jest domem dla dwóch światowej klasy zespołów: Royal Ballet i Royal Opera. To posunięcie dyrekcji londyńskiej instytucji może stanowić kamień milowy dla świata baletowego. Balet nie figuruje w nazwach teatrów wielkich, które go goszczą. Dzieje się tak na całym Świecie, gdyż historycznie balet przynależał do opery, był jej integralną częścią. I aby właśnie ten fakt odzwierciedlić, dyrekcja angielskiej instytucji kultury postanowiła zmienić jej nazwę. Od początku sezonu 2024/25 będzie to Royal Ballet and Opera.

O tym co oznacza zmiana nazwy, w wypowiedzi dla „The Guardian”, wyjaśniał dyrektor naczelny Alex Beard:

„Nasza nazwa opisuje teraz cały zakres tego, co robimy”, powiedział, dodając, że „w ten sposób wyraża się fakt, że ROH jest tylko jednym z wielu miejsc, w których praca zespołu opery i baletu jest obecnie realizowana”. Beard zwrócił uwagę na ich stale rozwijający się program edukacyjny, który obecnie działa w 1500 szkołach, docierając do 40 000 dzieci, podczas gdy w nadchodzącym sezonie 11 produkcji będzie wyświetlanych w 1500 kinach na całym świecie”.

Podczas konferencji zapowiadającej sezon 2024/25 oraz zmianę nazwy dyrektor generalny Royal Ballet and Opera powiedział:

„Royal Ballet and Opera stawia czoła przyszłości z ufnością i wsparciem ponad 23 000 Przyjaciół, Patronów, zwolenników i partnerów biznesowych. To dzięki ich hojności i oddanemu wsparciu dla naszej sztuki i zespołów jesteśmy w stanie rozpaść pasje i zainspirować wyobraźnię sztuką światowej klasy, tworząc transformacyjne doświadczenia dla naszych stałych i nowych odbiorców”.

Obecnie dyrektorem The Royal Ballet jest Kevin O’Hare, piastujący to stanowisko od 2012 roku.

Red.

WCIELENIE BALETOWEGO PERFEKCJONIZMU - MARIANELA NÚÑEZ

Tekst: Małgorzata Cierlik

Argentyńska tancerka Marianela Núñez jest główną tancerką The Royal Ballet w Londynie. Wstąpiła do The Royal Ballet Upper School w 1997 roku, a następnie dołączyła do zespołu w 1998 roku, dwa lata później awansowała na pierwszą solistkę, a w roku 2002 na główną tancerkę, w wieku zaledwie 20 lat. Występowała we wszystkich głównych rolach w repertuarze klasycznym, dramatycznym i współczesnym, w tym w dziełach Fredericka Ashtona, George'a Balanchine'a, Johna Cranko, Williama Forsythe'a, Jiříego Kyliána, Kennetha MacMillana, Wayne'a McGregora, Ashley Page, Jerome'a Robbinsa, Liama Scarletta, Glena Tetleya, Willa Tucketta, Antony'ego Tudora i Christophera Wheeldona(1).

Núñez urodziła się w Buenos Aires w 1982 r. i zaczęła tańczyć w wieku trzech lat. W wieku sześciu lat rozpoczęła treningi w Teatro Colón Ballet School, a w wieku czternastu lat dołączyła do zespołu Teatro Colón. Wcielała się w role tancerek i solistek oraz odbywała międzynarodowe tournée(2).

Marianela zdobyła także liczne nagrody, między innymi Critics' Circle National Dance Awards dla najlepszej tancerki w 2005, 2012, 2018 i 2022, Konex de Platino dla najlepszej tancerki dekady w Argentynie w 2009 roku oraz nagrodę María Ruanova w 2011 roku. W 2013 roku otrzymała Nagrodę Oliviera za Wybitne Osiągnięcia w Tańcu. Występowała gościnnie w takich zespołach jak Vienna State Opera Ballet, American Ballet Theatre, La Scala w Mediolanie, Ballet Estable del Teatro Colón, Ballet Argentino de La Plata i Australian Ballet, a także na galach na całym świecie. W zeszłym roku obchodziła swoje 25-lecie w zespole The Royal Ballet i - jak zapowiedziała w jednym z wywiadów tancerka - „kolejne 25 lat nadchodzi!”(3).

1. Online: <https://www.rbo.org.uk/people/marianela-nunez>[dostęp: 29.08.2024].

2. Ibidem.

3. Online: <https://youtube.com/shorts/F3DIRJbUwu4?si=6WEz7IYwT4MwpFRq>[dostęp: 29.08.2024]

Pokusić się można o stwierdzenie, że technika taneczna Marianeli Núñez jest perfekcyjna. Chociaż większość tancerek i tancerzy zdaje sobie sprawę z tego, że osiągnięcie perfekcji w sztuce tańca lub idealne wykonanie figury czy kroku jest praktycznie niemożliwe, ponieważ zawsze mogą być one wykonane lepiej, Mariana jest według mnie o włos od ucieleśnienia tego co nieosiągalne i idealne. Jej doświadczenie sceniczne jest ogromne i pozwala artystce na przekazanie nieskończonych emocji poprzez wykonywane ruchy. Podczas tańca jej całe ciało - od rąk i nóg aż po końcówki opuszków palców - wyraża emocje. Núñez posiada niesamowitą kontrolę nad wykonywanymi ruchami, zdaje się bawić plastycznością swojego ciała, przy równoczesnym zachowaniu czystości ruchu i niezwyklej ekspresyjności.

Dla wielu artystek i artystów Mariana stanowi ogromne źródło inspiracji - zarówno jako tancerka, jak i osoba prywatna, niezwykle uprzejma, zabawna i pracowita. W roku 2019 miałam przyjemność zobaczyć na żywo Marianę na gali baletowej Ibstage w Barcelonie, gdzie tańczyła *pas de deux* z baletów *Giselle* oraz *Korsarz*. Po zakończonym występie, pod teatrem, zgromadził się tłum fanów i fanek czekających na artystkę, aby zrobić sobie z nią zdjęcie, otrzymać autograf na poincie czy po prostu uścisnąć jej dłoń, aby upewnić się, czy na pewno jest ona prawdziwa. Tancerkę przywitały okrzyki entuzjazmu i zachwytu kiedy wyszła z teatru. Jak można wyczytać z opisywanej sytuacji nie tylko popowe piosenkarki czy piłkarze mają rzesze rozemocjonowanych wielbicieli i wielbicielek. Mariana cieszy się niezwykle popularnością w świecie tanecznym - stanowi ikonę zarówno dla początkujących, jak i profesjonalnych artystów i artystek. Jej występy zawsze są dopracowane, przepełnione emocjami, ale także okupione ciężką pracą na sali. Piękno ruchu Núñez nie wzięło się bowiem znikąd, zostało wypracowane przez wielogodzinne ćwiczenia, szlifowanie i nieustanne powtarzanie tych samych kroków, aby na scenie móc wyzwolić w tańcu najsilniejsze emocje i jak najpełniej oddać przekazywaną ruchem treść i opowieść. Mariana Núñez jest artystką absolutną, wzorem z którego z wielką przyjemnością można czerpać inspirację.



PRACUJEMY, ABY ODCZAROWAĆ LICZNE STEREOTYPY WOKÓŁ BALETU

Wywiad z Robertem Bondarą został przeprowadzony w Poznaniu, w trakcie realizacji pierwszej edycji festiwalu *Przedwiośnie Baletowe* w tamtejszym Teatrze Wielkim na wiosnę 2024 roku.

Rozmawiała Anna Królicza

Zdj. Konferencja prasowa przed premierą
4: *Pastor, León i Lightfoot, Bondara.*
Fot. Taniec



Anna Królicza: Jaki jest Twój stosunek do czasu, który spędziłeś w szkole baletowej w Łodzi? Czy to był najważniejszy moment formacyjny dla Ciebie jako tancerza i choreografa? Czy są na Twojej drodze artystycznej inne wydarzenia, które w wymowniejszy sposób zaważyły na Twoich decyzjach, wpłynęły na sukcesy? Czy z czasem zmienił się Twój stosunek do szkoły?

Robert Bondara: Z pewnością był to ważny moment. Proces edukacji sprawia, że jako adept tańca dowiadujesz się o wielu rzeczach i nowych narzędziach pracy, więc choćby z tego powodu czas spędzony w szkole ma znaczenie. Natomiast jak każdy młody człowiek w trakcie edukacji miałem różne pomysły na swoją karierę i tak na dobrą sprawę dopiero na samej końcówce kształcenia okazało się ono znaczące. To wtedy podjąłem decyzję, że chcę iść dalej w stronę profesjonalnego tańca.. Początek mojej edukacji koncentrował się na tańcu klasycznym. Natomiast dopiero kiedy zacząłem odkrywać inne formy tańca, oglądając je na wideo, czy odbywając zajęcia związane z repertuarem, to otworzyły one przed mną nowe

spojrzenie na taniec. Sam chciałem tworzyć właśnie tego typu formy, to było niezwykle atrakcyjne dla mnie. Już wtedy pojawiła się myśl o choreografowaniu, a nie tylko odtwarzaniu gotowych struktur. Tylko wtedy zwyczajnie nie miałem narzędzi do tego. Moja kariera jednak tak się potoczyła, że na zmianę tańczyłem i tworzyłem, w ten sposób zbierałem nowe doświadczenia i wszystko to razem sprawiło, że jesteśmy tu i teraz...

Anna Królicza: Czy patrząc na tamte lata w szkole, czy zdarzyło się Tobie spotkać kogoś, kto wyraźnie Ciebie zainspirował, wpłynął na Twój sposób myślenia, kogoś o kim po latach zaczyna się rozumieć, że miał status mistrza w Twoim artystycznym polu odniesień?

Robert Bondara: Wiesz, często dostaję to pytanie podczas różnych rozmów z dziennikarzami, pytanie o tego najważniejszego choreografa albo nauczyciela na mojej drodze artystycznej. Jednak nie mam poczucia, żeby tak się zdarzyło w moim przypadku. To miejsce, w którym dziś jestem, rozumiem jako sumę doświadczeń i spotkań z różnymi ludźmi. Nawet kiedy myślę o ludziach, którzy być może pozostawiają złe doświadczenie w mojej pamięci, czy o choreografach, z którymi współpracę oceniam jako przeciętnie inspirującą z mojego osobistego punktu widzenia to jednak wszystkie te zdarzenia sumują się i sprawiają, że mam takie, a nie inne doświadczenie. Z każdego coś wyciągnąłem dla siebie. Miałbym problem ze wskazaniem tylko jednej osoby, która byłaby moim guru, swoistym mentorem. Jest naprawdę szereg istotnych osób. Znaczące było zaufanie, jakim obdarzył mnie chociażby Krzysztof Pastor. Praca z nim umożliwiła mi tworzenie spektakli jako choreografowi pracującemu cały czas w zespole w roli tancerza, otrzymałem wtedy bardzo dużo wsparcia.

Anna Królicza: Jako badaczka jestem ciekawa jak sam uporządkowałbyś swoją dotychczasową pracę, jak ją podzielił czy speriodyzował. Czy jest to powiązane z miejscami, w których pracowałeś, np. czas łódzkiej szkoły, a potem pracy w tamtejszym Teatrze Muzycznym, dalej „Poznań” i przetańczone tu dwa sezony w zespole, następnie okres warszawski, na który przypada praca w Polskim Baletcie Narodowym? Dalej następuje ważna zmiana i otrzymujesz stanowisko kierownika baletu w Teatrze Wielkim w Poznaniu i decydujesz się wrócić do Poznania.

Robert Bondara: Zaskoczę Cię, nie ma żadnej konkretnej cezury. Będąc jeszcze w Poznaniu, miałam już swoje pierwsze doświadczenia choreograficzne, choć w szkole kształciłem się jako tancerz-wykonawca. Te doświadczenia w kreowaniu ruchu i form kontynuowałem przy różnych okazjach pracując w Warszawie. Rzecz jasna, dzięki temu się to rozwijało... Potem uczestniczyłem w *Kreacjach: warsztatach choreograficznych*(1), po których pojawiały się kolejne zlecenia. Na dobrą sprawę przez wiele, wiele lat, kiedy byłem czynnym tancerzem, pracowałam też jako choreograf nad spektaklami w wielu teatrach. Nie mam takiego poczucia, że moja praca jako kierownika baletu jest nagłym przejściem na stronę tworzenia choreografii, nawet w momencie objęcia tutejszego zespołu. W moim odczuciu był to raczej proces niż jakaś gwałtowna zmiana. W pewnym momencie, rzeczywiście było więcej prac choreograficznych niż wykonawczych, i nie byłem tego w stanie pogodzić: tworzenia choreografii i tańczenia, starając się utrzymać wysokie standardy, aby to tańczenie miało jak najwyższą jakość. To przejście do pracy choreografa było rozpisane w czasie, to bardziej procesualne doświadczenie.

Anna Królicza: Czy mógłbyś powiedzieć właśnie od strony praktyki tanecznej, co jest najważniejsze w pracy w takim dużym zespole dla wykonawcy-solisty?

Robert Bondara: Ten system pracy instytucjonalnej jest na pewno czymś innym niż praca projektowa. Taki duży zespół jak warszawski oferuje naprawdę wiele, np. szerokie i świetne spektrum choreografów z całego świata, tych z którymi się współpracuje. To jest na pewno cenne doświadczenie, kiedy otrzymuje się możliwość pracy z choreografami z tzw. "pierwszej ligi", przekłada się to również na doświadczenie artystyczne. Rzecz jasna, praca w instytucji zapewnia też wspaniałą infrastrukturę, czego nie docenia się czasem, dopóki się nie jest freelancerem (*śmiech*) - tę okazję do codziennego trenowania rano, bez zastanawiania się i organizowania sobie samemu przestrzeni do pracy. Mamy zagwarantowaną pensję, ubezpieczenie, wsparcie - to się liczyło przez całą moją ścieżkę artystyczno-edukacyjną. Praca w dużym zespole to z pewnością także możliwość podróżowania, ona również łączy się z rozwojem artystycznym. W Polskim Baletcie Narodowym istotne było także, że ta praca była platformą do zagospodarowania swojej kreatywności choreograficznej, można było uczestniczyć w warsztatach choreograficznych równolegle. Od razu podjąłem pracę jako wolny strzelec na rynku choreograficznym.

Anna Królicza: Czy dobrze zrozumiałam, że łączyłeś pracę instytucjonalną w zespole z działaniami niezależnymi?

Robert Bondara: Tak, miałem za sobą pierwsze choreografie, ale nie miałem ugruntowanej pozycji, uczestniczyłem w różnych konkursach choreograficznych. Dopiero uczestnictwo w pierwszym warsztacie choreograficznym (*Kreacje: warsztaty choreograficzne* w Polskim Baletcie Narodowym) sprawiło, że moja praca została zauważona i od razu włączona do repertuaru. Mniej więcej w tym samym okresie otrzymałem zlecenie stworzenia spektaklu dla teatru w Bydgoszczy i w Warszawie na Kameralnej scenie TW-ON. Można powiedzieć, że szybko się potoczyło choć zwiększone zainteresowanie moimi pracami było poprzedzone wcześniejszymi działaniami w tym obszarze. Nie pamiętam kiedy dokładnie wystartował wspomniany program warsztatów choreograficznych w Warszawie, zdaje się, że był 2009 rok? Uczestniczyłem w tym projekcie wielokrotnie, mając już pewne doświadczenie, a w 2011 roku miałem za sobą pierwsze dwa duże pełnowymiarowe spektakle. I coraz większą pewność siebie i swojej pracy.

Anna Królicza: Dla jakich grup tancerzy i tancerek tworzysz choreografię, ile osób bierze udział w Twoich spektaklach?

Robert Bondara: Bardzo różnie. Zdarzyło mi się, że pracowałem na Uniwersytecie Stavanger, na typowym wydziale tańca współczesnego. Dobierałem tam inne środki estetyczne do pracy. Na początku swojej drogi choreograficznej starałem się odejść od estetyki baletu. Obawiałem się, że konwencja baletu może trochę ograniczyć moją wyobraźnię, więc zaczęłam eksperymentować. Szukałem metody jak definiować też samą technikę tańca klasycznego. Tworzyłem choreografię dla wieloobsadowych produkcji, gdzie występowało po 50 osób, a nawet więcej, jak na przykład w zrealizowanej tu, w Poznaniu, operze *Legenda Bałtyku*, do której realizowałem zarówno choreografię jak i reżyserię. Niedawno pracowałem na przykład w Dance Theatre of Harlem w Nowym Jorku... W zależności od miejsca styl i charakter zespołu jest inny.

Anna Królicza: Ostatnio tak się zastanawiam, wiele gatunków w sztuce redefiniuje swoje granice i pole znaczeniowe. Oglądając Festiwal Przedwiośnie Baletowe, które ma w tym roku (2024), pierwszą edycję, zauważyłam, że dotyczy to także baletu, są w programie również spektakle z obszaru tańca współczesnego.

Robert Bondara: Powiedzmy sobie szczerze, repertuar teatrów baletowych jest obecnie bardzo wszechstronny, w tej chwili zresztą tego samego oczekuje się od tancerzy i tancerek. Nawet w tych klasycznych zespołach, poza nienaganną techniką tańca klasycznego na najwyższym poziomie, wymaga się jednocześnie umiejętności dostosowania się do różnych języków choreograficznych. W tym także do współczesnych form. To staje się typowe, jeżeli chodzi o dzisiejszy taniec, żąda się też że w balecie wykorzystuje się także improwizację i kontakt improwizację. Czasem myślę, że moją rolą jest odczarowanie stereotypu baletowego - tak przynajmniej czuję, szczególnie w Polsce to jest konieczne. Zależy mi, aby potencjalni widzowie zrozumieli, że balet jako forma sztuki istnieje nie tylko w odmianie dziewiętnastowiecznej, że to pojęcie (baletu) mieści w sobie dużo więcej niż się zazwyczaj ludziom wydaje.

Anna Królicza: Rzeczywiście teraz możesz kreować obraz poznańskiego baletu i edukować publiczność. Czy współpracujecie z poznańską szkołą baletową?

Robert Bondara: Współpracujemy w tym sensie, że utrzymujemy bliskie kontakty instytucjonalnie. Jeżeli mamy taką okazję, to zapraszamy uczniów szkoły do naszych spektakli, i nie tylko. Gościmy na scenie dzieci, ale też tancerzy, którzy szykują się do dyplomów i mają już wypracowaną jakość artystyczną pozwalającą ich wcielić do zespołu. To daje im świetną praktykę i ich rozwija. Obserwują zespół, obserwują jak wygląda proces twórczy i to - moim zdaniem - jest bardzo cenne doświadczenie. No i rzecz jasna kiedy przychodzi czas, że kończą szkołę, chcą się dostać do naszego zespołu - wtedy zapraszamy ich... na audycję.

Anna Królicza: Kogo szukasz do swojego zespołu? Teraz ten zespół jest już ułożony od paru lat, prawda?

Robert Bondara: W każdym zespole jest rotacja i rotacja dotyczy także naszego zespołu. Ludzie odchodzą z zespołu z różnych przyczyn, więc każdego roku ogłaszamy audycję. W ubiegłym roku otrzymaliśmy około 900 do 1000 aplikacji kandydatów starających się o przyjęcie do naszego zespołu. Wyraźnie określamy jakie mamy potrzeby, jaki mamy repertuar. Co roku robimy nabór i dołączają do nas nowe osoby. Niektórzy tancerze żegnają się z pracą sceniczną ze względu na zakończenie kariery. Siłą rzeczy musimy szukać nowych tancerzy i tancerek.

Z pewnością potrzebujemy tancerzy o bardzo silnej bazie tańca klasycznego, bo mimo wszystko nasz zespół ma specyfikę baletową. Ta technika musi być opanowana na najwyższym poziomie, ale mimo to potrzebujemy też osób wszechstronnych, które posługują się techniką współczesną, które posiadają wiedzę z innych technik tanecznych. Na pewno wszechstronność jest więc czymś bardzo pożądanym w tej pracy. Podobnie jak otwartość i kreatywność. Mamy też w Poznaniu inne wydarzenia, zespoły i teatry. Funkcjonuje tu Polski Teatr Tańca, więc musimy mieć też świadomość całego szerszego kontekstu, w którym się obracamy i znaleźć, swoje miejsce, swój język, swoją tożsamość.

Anna Królicza: Zadam jeszcze formalnie pytanie, dotyczące zespołu. Jak duży jest Twój zespół ?

Robert Bondara: Mam do dyspozycji, jeżeli chodzi o samych tancerzy i tancerki, 42 etaty, z czego zdarzają się sytuacje kontuzji, rekonwalescencji po urazie etc. zmniejszając liczbę tancerzy czynnych . Mamy trzech pedagogów, dwóch akompaniatorów, - pracowników biurowych i dział fizjoterapii, który teraz zresztą będziemy rozbudowywać, tworząc zupełnie nową przestrzeń w teatrze dla tancerzy, żeby stworzyć Dział – Well-Being. Logistyka prób polega na tym, że zazwyczaj mamy je podzielone na dwie czasem trzy sale, więc to też jest złożony proces zmierzający do organizacji pracy jak najbardziej efektywnie.

Anna Królicza: Czy zdarza się, że tancerze uczestniczą w procesie kreacji?

Robert Bondara: To zależy od choreografii. Inna sytuacja jest, kiedy tworzymy jakieś przedstawienie zupełnie od początku, wtedy to zależy od narzędzi choreografa, na ile on da swobodę twórczą wykonawcom. Na ile tancerze partycypują w procesie twórczym? Na pewno partycypują nawet, jeżeli bazujemy na tym, że pewien zasób kroków jest oferowany tancerzom, bo niezależnie od tego wymagana jest od nich duża praca twórcza, aby wiedzieć jak dalej ten materiał przeanalizować. Jak inaczej go dopasować. Inaczej jest ze spektaklami, które inscenizujemy, z tymi, które już miały gdzieś swoją premierę. Tak było na przykład z Alexandrem Ekman'em, Edwardem Clug'iem itd. Wiadomo, są spektakle, które już mają swoją strukturę, koncept i pewnego rodzaju budowę. Natomiast choreografowie, widząc zespół, są elastyczni i chociaż układ się nie zmienia, gdzieś tam zależy on jednak od osobowości tancerzy, to oni nadają mu innego kolorytu. Niektórzy tancerze bardziej odnajdują się w formach klasycznych, są w zespole osoby, które mają z kolei bardziej rozbudowaną kreatywność. To się rozwija u tancerza z czasem... W przyszłym tygodniu zaczynam próby do Bolera, i też pozostawiam sobie jakieś pole do eksperymentu.... więc w przyszłym tygodniu w zasadzie pracujemy tylko i wyłącznie nad materiałem, eksperymentując, szukając nowych rozwiązań, czerpiąc z nowych źródeł, żeby stworzyć określony świat i język ruchowy.

Anna Królicza: W czasie festiwalu Przedwiośnie Baletowe byłam uczestniczką Twojego spotkania z publicznością *ChoreoDIY-pokaz tworzenia choreografii na żywo*, na którym pokazywałaś fragment ze swojego procesu twórczego. Dzieliłeś się z publicznością tym, jak może wyglądać Twoja praca jako choreografa na scenie, jak krok po kroku powstają kompozycje i pasaże ruchowe, jak tancerze przekładają Twój ruch na swoje ciało. Wtedy wydawało mi się, że posługujesz się bardzo mocno określonym językiem ruchowym. Był on niezwykle geometryczny, może nawet matematycznie opracowany, niezwykle precyzyjny.

Robert Bondara: Trochę jest tak, że to zależy od kontekstu, w którym pracuję i od efektu jaki docelowo chcemy osiągnąć. W jakim kierunku podążamy w czasie procesu. Czasem te elementy choreografii mogą zupełnie inaczej wyglądać. Na pewno bardzo dużą przyjemność w tej pracy daje mi obserwowanie i tworzenie relacji międzyludzkich.

Anna Królicza: Czy preferujesz układać choreografię na duety?

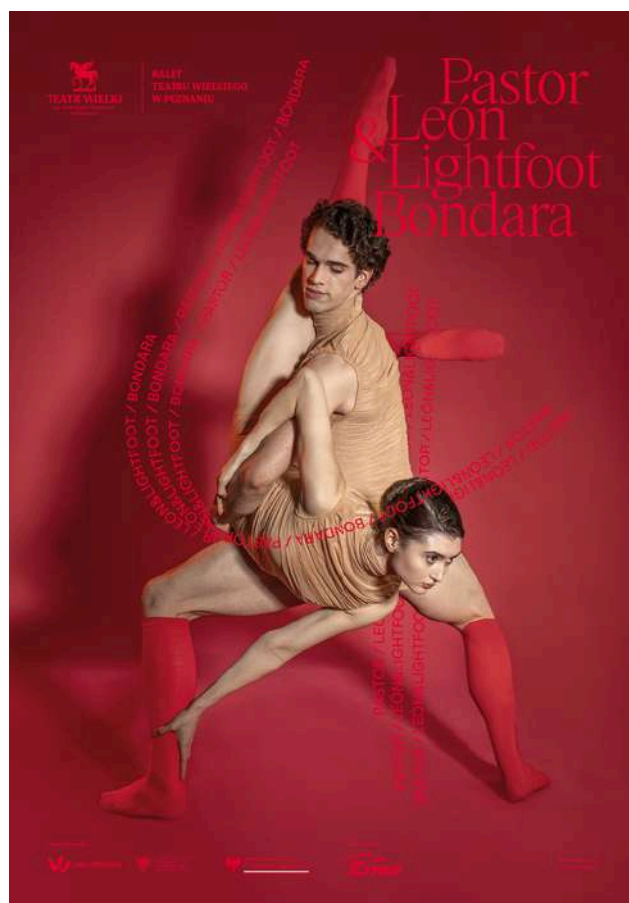
Robert Bondara: Tak naprawdę moją pracę zacząłem od tworzenia dużej ilości duetów, dopiero potem szukałem sposobu, jak przenieść te doświadczenia na większą grupę. Pewnie był taki moment, kiedy układy na

kiedy układy na zespół stanowiły dla mnie większe wyzwanie niż duety, w tej pracy chodzi o ciągłe poszukiwanie relacji, konieczność wytwarzania pewnych bodźców, które następnie są pretekstem do uruchomienia innych ruchów, gestów, czasem emocji. Mówię to z czysto praktycznej perspektywy, bo oczywiście stoi za tym cały koncept, pomysł.

Anna Królicza: Czy jesteś w stanie określić jakimi narzędziami pracujesz, czy spróbujesz je nazwać? Co jest dla ciebie istotne w procesie tworzenia? Czy to jest związane z pracą z przestrzenią, czy bardziej ze zmiennym czasowaniem (timingiem)?

Robert Bondara: Oj, to jest bardzo skomplikowane, wszystkie te elementy są ze sobą ściśle powiązane. Na samym początku zajmuję się wyłącznie choreografią, ale jednak ma to również związek z kostiumami, scenografią, światłem oraz połączeniem tych wszystkich elementów zanim trafią na scenę. Zaczynam od muzyki, od analizy partytury, Przyglądam się każdemu głosowi szukając powiązań

i relacji. Czasem muzyka jest bardzo istotna i staram się ją precyzyjnie komponować z ruchem. Kiedy indziej jednak decyduję się użyć jej jako kontrpunktu wobec ruchu. Zupełnie inaczej pracuje się z muzyką w spektaklu, gdzie mamy tradycyjną fabułę i tworzymy dramaturgię, psychologię postaci etc. Wtedy każdy gest i spojrzenie musi mieć swoje uwarunkowanie. Szereg czynników poprzedza moje decyzje. Stoi za tym idea, ogólna myśl.



Anna Królicza: Czy ma dla Ciebie, przy pracy nad *Bolerem*, znaczenie cała tradycja wokół tego utworu?

Robert Bondara: Nie ma. Oczywiście jest to utwór, powiedzmy sobie wprost, popularny i obciążony historią, miało wiele stylizacji, realizacji, ale szczerze - nie zaglądam przy tej produkcji do przeszłości. Tutaj poddaję się muzyce, analizuję rytm, który tu jest życiem. Rytm daje punkt wyjścia i zaczepienia do wszystkiego, ten znany wszystkim beat uruchamia pewne czułe struny w naszych ciałach i ruch zaczyna tworzyć nowe znaczenia.

Anna Królicza: Ciekawie rozegrałeś też sytuację z *Królową Śniegu*, to jeden z nielicznych współczesnych baletów w Polsce, do których specjalnie na zamówienie zostały napisane libretto i partytura muzyczna. Twoja rola również była nie do przecenienia, bowiem zajmowałeś się reżyserią, choreografią, no i muzyką innego autora. Zastanawiałam się oglądając ten spektakl, czy on faktycznie jest przeznaczony dla dzieci, funkcjonuje w opisie jako spektakl rodzinny. Wydawało się, że jednak jest adresowany do publiczności dojrzałej. Poza tym postać Gerdy sprawiała wrażenie najważniejszej, ciekawszej niż tytułowa Królowa Śniegu.

Robert Bondara: Generalnie, bardzo istotnym punktem odniesienia był oryginał literacki, ale poszczególne sceny były przetworzone, zweryfikowane na potrzeby baletu. Jeżeli chodzi o ten spektakl, od początku sobie założyliśmy, że to nie ma być przedstawienie wyłącznie dla dzieci. Ma powstać balet, spektakl. Kiedy przyjdą na niego młodzi widzowie, dostrzegą w nim inne wartości, może nie zrozumieją wszystkich aspektów, ale fabuła będzie dla nich czytelna. Zrobiłem ten spektakl dla siebie. Podeszliśmy do niego bez kompromisów, ale dzieci go lubią. Otrzymałem jego „recenzję” od swojego siedmioletniego syna. Wcześniej na próbie generalnej miałem grupę złożoną z pięciolatek, więc one rozumieją tę historię na pewno w taki sposób, w jaki napisał ją Andersen. Dzieci koncentrują się na anegdocie, na opowieści. Być może nie dostrzegają tego świata symbolicznego i pewnych

niuansów, które są wymyślone właśnie dla dorosłego widza. Naszym założeniem było działanie i wykorzystywanie rozmaitych wymiarów i płaszczyzn, co sprawia, że grono odbiorców może być szersze. W *Królowej Śniegu*, pojawia się ten dualizm, na umysł i serce, i konieczność poszukiwania, co jest w nas wartościowe. Ono jest tym czynnikiem, który sprawia, że Kaj dostrzega w końcu, co jest tak naprawdę ważne....

Anna Królicza: Po obejrzeniu *Królowej Śniegu* zauważyłam, że fascynują Cię nowe media. Pojawiają się one w roli wirtualnej scenografii, tworząc kolejne tematyczne plany, nowe miejsca akcji.

Robert Bondara: Wydaje mi się, że tutaj podejście było bardzo proste. To znaczy to jest wprowadzenie do spektaklu kolejnego medium, które dostarcza widzom nowe doznania i bodźce wizualne. To jest właśnie przykład myślenia o spektaklu, nie nazwę tego *stricte* choreografią, ale to zauważenie roli scenografii, muzyki - to ja łączę te wszystkie elementy jako twórca. Multimedia faktycznie odgrywają istotną rolę. One nie są takim sobie dodatkiem, to jest integralnie stworzony świat. To ma praktyczne znaczenie, bowiem przenosi nas w czasie, pozwala lepiej zrozumieć upływ czasu, ale też koncentruje się na fizycznych zjawiskach, które mają też pewne symboliczne odniesienia. Jak rozmrażanie się świata, pojawienie się wiosny, także to jest jeden właśnie z tych elementów, które budują taki treściowy całokształt spektaklu.

Anna Królicza: Czy pracujesz w stałym składzie artystów-realizatorów?

Robert Bondara: Mam stałą grupę takich osób. Jeżeli chodzi o reżyserów oświetlenia, scenografów, z tymi twórcami mamy zbliżone poglądy artystyczne. Rozumiemy się i często lubię z nimi współpracować. Po prostu. Co nie znaczy, że nie współpracuję, co jakiś czas, z nowymi twórcami, to też jest bardzo istotne. To jest taka sytuacja jak z tancerzami, trochę popracujemy razem i po pewnym czasie oni rozumieją mój język i punkt widzenia. Wtedy też szybciej się porozumiewamy w czasie tworzenia, nie zaczynamy wszystkiego od zera, tylko kontynuujemy tę podróż i dalej rozwijamy nasze koncepcje. Powoduje to również pewną konsekwencję estetyczną tych spektakli.

Anna Królica: Zauważam teraz w obszarze choreografii zwiększone zainteresowanie spektaklami dla dzieci, nawet można powiedzieć, że panuje teraz swoisty boom. Czy w trakcie tworzenia choreografii skierowanej do dzieci było coś specyficznego dla Ciebie, zupełnie odmiennego w tej pracy, coś co różniłoby te działania od przedstawień dla dorosłych? Pamiętam również, że jesteś choreografem-ojcem i masz dwójkę dzieci. Czy one przychodzą czasem na próby popatrzeć na spektakle dedykowane młodym widzom? Czy pytasz ich o ich preferencje podczas swojej pracy?

Robert Bondara: Akurat często robimy otwarte próby generalne i przychodzą na nie różni widzowie, w różnym wieku. Jestem bardzo ciekaw ich reakcji, więc też zachęcam, że jeżeli ktoś ma dzieci, to może z nimi przyjść. Mój syn oglądał *Alicję w krainie czarów* gdy miał wtedy pięć lat, to był mój pierwszy taki spektakl dla dzieci. Do tego czasu byłem raczej posępnym choreografem. Podejmowałem trudne tematy np. w *Nevermore...?* - dotykałem tematu wojny. Natomiast tutaj robiłem coś zupełnie niepasującego do mojego ówczesnego stylu, ale chciałem się sprawdzić w tym kierunku. Mój syn uczestniczył w niektórych próbach i oglądał je. *Królową śniegu* widział mając siedem lat. W pewnym momencie mojego życia pojawił się temat psychologii rozwojowej. Sporo na ten temat czytałem i pogłębiałem tę wiedzę. Staram się dobierać odpowiednie środki do spektakli skierowanych do dzieci, z pewnością pomaga mi obserwowanie rozwoju mojego syna, który teraz chodzi do szkoły. Moja córka ma dwa lata, to też jest naoczne obserwowanie procesu rozwojowego i poznawczego dziecka. Wiem, co ich interesuje. Na pewno pomogła mi ta wiedza, wiedziałem, co może dzieci przestraszyć w teatrze. Co może być źle zrozumiane i tak dalej... To jest poprzedzone moimi wszystkimi doświadczeniami, zdobywaniem wiedzy, pisaniem pracy magisterskiej, więc to jest ta suma doświadczeń i wiedzy, która zapewne podświadomie wychodziła podczas pracy nad spektaklami dla dzieci, i nie tylko.

Anna Królica: Bardzo ciekawe są materiały towarzyszące spektaklowi *Królowa śniegu*. Chodzi mi o to pudełko, w którym można znaleźć libretto, tekst literacki, naklejki, gadżety dla dzieci i rysowanki.

Robert Bondara: Prowadząc zespół mam tę możliwość, że przed każdą premierą całościowo omawiamy ją dużo wcześniej z całym teamem, także w perspektywie materiałów promocyjnych, dokumentacji, trailerów, programu do spektaklu, plakatów etc. Jest przy tym dużo kreatywnej pracy. Celem jest by szeroko rozumiana komunikacja z naszymi widzami była spójna z tym co zobaczą w spektaklu.

Anna Królicza: Czy łatwo przychodzi Tobie przekazywanie zespołowi wartości niewerbalnych, ruchowych?

Robert Bondara: Każdą produkcję zaczynam od tego, że siadamy wszyscy razem, ja opowiadam co planujemy robić. Tak naprawdę ten element jest bardzo istotny. Mam twórców, którzy powinni być zaangażowani intelektualnie w proces tworzenia, nie chodzi o to, żeby „rzemieślników” nauczyć kroków. Muszą być zaangażowani, żeby stworzyli coś autentycznego, ale do tego potrzebna jest świadomość i wiedza nad czym pracują. Potrzeba uruchomić szerszy kontekst, tropy interpretacyjne. Potem indywidualnie pracując z każdą z tych postaci, staramy się je zrozumieć. Jeżeli chodzi o współpracę z zespołem, wydaje mi się, że nie jestem tylko szefem. Wiadomo, łączy nas w zespole teoretycznie taka podległość służbowa, czysto formalne rzeczy, ale to co jest fajne, to to, że nie odczuwamy tego podczas pracy, nie ma to znaczenia. To są moi partnerzy, chcemy wspólnie stworzyć wartość i to jest cudowne. Zapominamy o związkach formalnych, tylko pracujemy na spektakl, oczywiście dużo zależy od zespołu, czasem dłużej trwa wytłumaczenie, całego języka choreograficznego i tego, na czym mi zależy. Zawsze istotna jest koncepcja, podobnie jak znalezienie jakiegoś klucza do omawianych tematów.

Anna Królicza: Twoje spektakle zaczynają być „produktem eksportowym” polskiego baletu za granicę?

Robert Bondara: Nie wiem, może tak jest... Rzeczywiście mam sporo projektów zagranicznych. Dużą popularnością cieszy się mój duet *Take me with you*, oryginalnie przygotowany dla Polskiego Baletu Narodowego (wystąpili w nim Yuka Ebihara i Kristóf Szabó). Ten duet był wystawiany w wielu krajach.

Zdj. R. Bondara podczas premiery Bolera, TW w Poznaniu, 06.2024, Fot. Ewa Krasucka



Stworzony na podstawie duetu balet miał także premierę na deskach West Australian Ballet. Teraz wracam do Nowego Jorku, bo tam będzie jego premiera w New York City Center. W kwietniu (2024) byłem ponownie w Australii, ale tym razem robiłem zupełnie nową już produkcję, specjalnie dla zespołu.

Anna Królicza: Czy pamiętasz ten moment, kiedy zaczęła się intensyfikować ta współpraca zagraniczna?

Robert Bondara: Małymi krokami się intensyfikowała. Zaczynałem dobrą dekadę temu albo nawet dawniej, teraz moje prace zaczynają być rozpoznawalne. Kiedyś, 10-12 lat temu wysyłałem swoje nagrania do różnych zespołów. Teraz funkcjonuje wszystko w obrębie mediów społecznościowych. Więc nawet jeżeli się nie wysyła, to i tak wszyscy wiedzą, widzą co robisz. W dzisiejszych czasach jest łatwiej pracować dzięki tej wymianie informacji i szybkiej komunikacji, ale z kolei konkurencja jest większa.

Anna Królicza: Czy wyobrażasz sobie, że mógłbyś wyjechać na jakiś dłuższy czas jako choreograf-rezydent do Stanów Zjednoczonych albo Australii?

Robert Bondara: Może się tak wydarzyć, ale staram się raczej nie snuć marzeń gdzieś tam daleko, tylko działać.

Anna Królicza: Nie jest to Twoim celem?

Robert Bondara: Nie jest, dość twardo stąпам po ziemi. Wydaje mi się, że jestem realistą. W tej profesji trzeba mieć też dużo szczęścia. Spotkałem bardzo wielu utalentowanych ludzi, którzy po prostu nie znaleźli się w odpowiednim miejscu i w odpowiednim czasie, więc mam w sobie sporo pokory. Już teraz odczuwam taki problem, że nie mam prawie swojego życia prywatnego i po prostu zwyczajnie to jest dość kłopotliwa sytuacja. Są też inne priorytety...

Anna Królicza: Czy zgodziłbyś się z określeniem siebie jako choreografa-opowiadacza historii poprzez ruch? Gdzieś spotkałam się z taką propozycją nazwania Twojej pracy..

Robert Bondara: Nie pamiętam tego określenia, ale jest coś na rzeczy. Nawet w tych z pozoru niefabularnych przedstawieniach, zawsze kryje się jakaś historia. Po prostu. Często też powtarzam, że ciężko mi mówić tutaj o abstrakcji, bo ja pracuję z żywymi ludźmi na scenie. Oni mają pewne uczucia, spojrzenia, poglądy, trudno żeby cokolwiek zrobili nie patrząc na siebie, a spojrzenie, twarz zawsze z czymś się widzom skojarzy, jest znakiem scenicznym czy chcemy tego, czy nie. Pewne rzeczy dzieją się poza mną.

Anna Królicza: Powołałeś do życia festiwal. Czy jego nazwa jest nawiązaniem do niegdyś istniejącego festiwalu Poznańskiej Wiosny Baletowej?

Robert Bondara: Tak, gdzieś tam też nawiązujemy do tej tradycji. Z innej strony chcemy rozwinąć tę koncepcję, potrzebujemy czegoś nowego, dajemy spore pole dla nowych form, na spotkanie z naszą nowoczesnością. Czytaj, z młodą choreografią, ale i z twórcami bardziej dojrzałymi. Ten festiwal ma dopiero pierwszą edycję, i mam nadzieję, że będzie się rozwijał. Chciałbym zaproponować jeszcze nową formułę warsztatów dla tancerzy w kolejnej edycji. Oczywiście, program ze spektaklami będzie taką przysłowiową wisienką na torcie tych wszystkich wydarzeń. Ma też walor edukacyjny, teraz wszyscy zabiegamy o komunikację z widzami, spotkania, rozmowy, pokazy. Pracujemy, aby odczarować te liczne stereotypy, które narosły wokół baletu.

REFLEKSYJNIE I DOWCIPNIE – SEZON BALETOWY 2023/24 NA POLSKICH SCENACH

Tekst: Katarzyna Gardzina

Mawia się, że w jedności siła, jednak w naszych szalonych czasach mieszania się języków i kultur, globalnej wioski i błyskawicznego przepływu informacji zaryzykowałabym stwierdzenie, że siła tkwi raczej w różnorodności. Taki też był miniony sezon na polskich scenach baletowych: z jednej strony teatry starają się znaleźć ofertę zastępczą dla wciąż bojkotowanych baletów do muzyki rosyjskich kompozytorów (co samo w sobie jest tematem na osobną dyskusję), ale z drugiej – coraz śmieiej proponują publiczności dzieła nowe albo kompletnie odświeżone, wzbogacając nie tylko polski, ale w przyszłości może i światowy repertuar (przykładem niech będzie choreografia Roberta Bondary *Take Me With You*, która zawitała już nawet do Australii).

Ten właśnie choreograf, kierownik zespołu baletowego **Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu**, kolejny rok zadziwia produktywnością i pracowitością. W omawianym sezonie przygotował aż dwa dzieła – pełnospektaklową *Królową śniegu* do muzyki Przemysława Zycha (której niestety nie miałam dotąd okazji obejrzeć, ale o której w poprzednim numerze pisała Marianna Jasionowska) oraz swoją wersję słynnego *Bolera* Ravela. Oprócz niego w wieczorze 4: *Pastor / León & Lightfoot / Bondara* znalazły się choreografie *Moving rooms* Krzysztofa Pastora oraz *Shutters shut* i *Subject to change* pary choreografów wywodzących się z Nederlands Dans Theatre. Choć była to ostatnia premiera minionego sezonu, to może śmiało konkurować o miano najlepszej.

Cofając się od finału sezonu w jego głąb nie sposób nie wspomnieć o bardzo głośnej premierze *Pinokia* na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej zrealizowanej przez **Polski Balet Narodowy** – i zarazem, co zadziwiające – jedynej pełnospektaklowej premierze tego, bądź co bądź, prominentnego zespołu

Zdj. Bolero, TW w Poznaniu, Fot. Ewa Krasucka



w minionych miesiącach. Spektakl powstał dzięki czterem artystkom: choreografce Annie Hop, Marcie Kluczyńskiej, która opracowała, przycięła i poukładała partyturę Mieczysława Wajnera z baletu *Złoty klucz*, Małgorzacie Szablowskiej, odpowiadającej za scenografię, multimedia i światła, i autorce kostiumów Katarzynie Rott. PBN zyskał przebój” dla małych i dużych, bo mimo pewnych mankamentów dramaturgicznych i niedociągnięć scenicznych widocznych na premierze, balet ten skrzy się pomysłowością. Krzysztof Pastor zdecydował się także poza nim pokazać tylko jedną kameralną nową – swoją – choreografię - Kilar Concerto, włączoną do wieczoru baletowego *Bolero* +. Dodać trzeba, że odrobinę niesprawiedliwie byłoby powiedzieć, iż warszawski zespół przygotował tylko jedną premierę, wznowił bowiem po długiej przerwie *Bajaderę* (którą podobnie jak *Don Kichota* można wystawiać, bo mimo, że powstały w Rosji, to do muzyki Ludwiga Minkusa – Austriaka), a także kontynuował warsztaty choreograficzne Krecje i pracę z młodymi tancerzami – adeptami, pt. *Juvenalia*. Większość polskich zespołów baletowych zresztą od lat idzie w ślady PBN, organizując dla swoich tancerzy możliwość spróbowania sił w charakterze choreografów i zaprezentowania efektów w formie wieczoru baletowego.

Jeśli mowa o *Don Kichocie*, to w minionym sezonie doszła wreszcie do skutku premiera tego baletu w *Operze na Zamku w Szczecinie*. Spektakl nie miał szczęścia, bo zaplanowany jeszcze przed pandemią, gdy żaden inny polski zespół baletowy jeszcze nie zamierzał go wystawiać, z różnorodnych przyczyn musiał czekać na ukończenie i prezentację aż cztery lata! Trochę żałuję, że tu Anna Hop zatrzymała się w *Don Kichocie* w pół drogi między wersją autorską a klasyczną, pozostawiając niedosyt.

Balet **Opery Nova w Bydgoszczy** pokazał z dużym sukcesem *Niebezpieczne związki Krzysztofa Pastora*, tytuł wcześniej prezentowany m.in. przez operę w Poznaniu. Znakomite wykonanie bydgoskich tancerzy wskazuje na stały wzrost ich umiejętności i scenicznej świadomości. To samo można powiedzieć o tancerzach **Opery Śląskiej w Bytomiu**, którzy w *Makbecie* w choreografii Moniki Myśliwiec pokazali na maleńkiej scenie niezwykłą energię i precyzję. Sam spektakl miał dramaturgiczne i choreograficzne mielizny, jednak niewątpliwie stanowi oryginalną i ciekawą propozycję repertuarową. Dla odmiany po zupełnie nie graną klasykę, a dokładnie balet romantyczny *Napoli*, sięgnął balet **Opery Wrocławskiej** pod wodzą Małgorzaty Dzierżoń. Autorska, ale bazująca na historycznej - Augusta Bournonville'a, wersja Johana Kobborga *Napoli 1841* jeszcze wprowadzie przede mną, ale koledzy po piórze donoszą, że warto.

Po dwie premiery w sezonie przygotowały **Opera Bałtycka** i Teatr Wielki w Łodzi. W Gdańsku swoją wersję komicznej *Coppéli* Léo Delibesa przygotował wspomniany wyżej duński choreograf Johan Kobborg. Pozostając wiernym oryginałowi (choć bez typowo popisowego trzeciego aktu) urealnił i „odśmieszył” postać Coppeliusa, co zabawnemu i w gruncie rzeczy błahemu dziełku nadało rys refleksyjny. Na początku sezonu balet Opery Bałtyckiej zaprezentował natomiast *Karnawał zwierząt* – bardzo nowatorski i świeży wieczór dla małych i dużych do muzyki Camille’a Saint-Saënsa, będący jednocześnie pierwszą w Polsce pracą choreograficzną Katarzyny Kozielskiej.

Teatr Wielki w Łodzi dał także dwie bardzo znaczące premiery. Pierwszą był *Wieczór baletowy kompozytorów polskich* [w wieczorze dokonano zmian w obecnym sezonie 2024/25] – rozpięty pomiędzy Karłowiczem, Kilarzem i Szymanowskim z jednej (jak w tytule wieczoru), a choreograficznymi interpretatorami ich muzyki: Conradem Drzewieckim, Jackiem Przybyłowiczem i Karolem Urbańskim. Najciekawiej wypadła propozycja Przybyłowicza na wpeł abstrakcyjnie traktująca maksymę *Non omnis moriar* w kontekście śmierci Karłowicza pod Kościelcem upamiętnionej przez Kilara. Łódzki zespół zakończył sezon wydarzeniem – bez przesady można powiedzieć – epokowym, wystawiając jako pierwszy polski zespół taneczny własnymi siłami balet *Sashy Waltz. Romeo i Julia* do muzyki Hectora Berlioza to w jej interpretacji nie tylko historia nieszczęśliwej miłości, ale studium nienawiści trawiącej obserwowaną społeczność, która swoje niewłaściwe postępowanie uświadamia sobie dopiero w obliczu dojmującej tragedii. Bardzo dobre wykonanie tej niełatwej i tak różnej od wszystkiego, czego dotychczas doświadczyli przynosi chlubę łódzkim tancerzom.

Z tego pośpiesznego przeglądu widać, jak barwnym i odważnym stał się polski balet. Zróżnicowana oferta repertuarowa – od baletów romantycznych po tworzone tu i teraz na zamówienie polskich scen – może przynieść tylko same korzyści tak widzom, jak i zespołom: poszerzanie kompetencji wykonawczych artystów, ale także zwiększenie i zróżnicowanie grupy odbiorców.



Życie dla tańca.

Leon Wójcikowski (1899-1975)

Tekst: Alicja Iwańska

**Nieźrównany,
fenomenalny tancerz,
uznany za jednego
z najwybitniejszych
tancerzy
charakterystycznych
pierwszej połowy
XX wieku.**

**Wykonawca wielu ról,
które przeszły do
historii baletu
światowego, a przede
wszystkim wybitny
odtwórca tańców
hiszpańskich. Ceniony
pedagog oraz
nieustrudzony
propagator
najlepszych tradycji
diagilewowskich.**



Narodowe Archiwum Cyfrowe

Zdj. Leon Wójcikowski, tancerz, choreograf. [Narodowe Archiwum Cyfrowe](#)

Urodził się w Warszawie, niedaleko miejsca, gdzie wznosi się dziś gmach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. To tu rozpoczął naukę tańca w szkole baletowej pod okiem Aleksandra Gillerta i Jana Walczaka. Po roku występów na warszawskich scenach – w 1915 roku wyruszył wraz z jedenastoosobową grupą tancerek i tancerzy z Teatru Wielkiego do Lozanny, gdzie rezydowały *Ballets Russes*. Sergiusz Diagilew zaangażował Leona Wójcikowskiego do swego awangardowego zespołu, gdzie młody artysta zetknął się z nową muzyką i sztuką. Tańczył do utworów Igora Strawińskiego, Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, Manuela de Falli, w kostiumach i na tle dekoracji zaprojektowanych przez Léona Baksta, Aleksandra Benois, Nikołaja Roericha i Pabla Picassa. Znajdował się w kręgu ludzi, gdzie brylował Jean Cocteau czy Charles Ferdinand Ramuz. Tak rozpoczęła się niezwykła kariera najślawniejszego na świecie tancerza charakterystycznego – Leona Wójcikowskiego.

Codziennie lekcje pod kierunkiem maestro Enrico Cecchetti, mozolna i systematyczna praca oraz talent i szczerze umiłowanie tańca wkrótce wysunęły młodego artystę na czołowe miejsce w zespole Sergiusza Diagilewa. Tańczył kilkadziesiąt partii solowych. Zasłynął jako Wódz Połowców, Pulcinella, Pietruszka, Corregidor i Młynarz w *Trójkątym kapeluszu*, Murzyn w *Szeherazadzie*, Barabau, Lis, Faun, Gracz w golfa w *Błękitnym pociągu*, Marynarz w *Les Matelots*, Dyrektor teatru w *Paradzie*, Florestan w *Karnawale*, Carewicz w *Ognistym Ptaku*, Błazen w *Tryumfie Neptuna* i w wielu innych rolach. W międzynarodowym zespole Sergiusza Diagilewa występował obok największych gwiazd baletu światowego: Waława Niżyńskiego, Leonida Miasina, Adolpha Bolma, Serge`a Lifara, a także najślawniejszych primabalerin: Tamary Karsawiny, Lidii Sokołowej, Aleksandry Daniłowej. Z *Ballets Russes* przemierzył prawie cały świat. Tańczył na scenach stolic europejskich, w Ameryce Północnej i Południowej, w Australii i Nowej Zelandii.

Po śmierci Sergiusza Diagilewa (1929) Leon Wójcikowski przez dwa lata występował jako partner słynnej rosyjskiej tancerki Anny Pawłowej w jej własnym zespole. Następnie został zaangażowany do zespołu o międzynarodowej sławie *Ballets Russes de Monte Carlo*, gdzie był nie tylko pierwszym solistą, lecz również – dzięki swej fenomenalnej pamięci tanecznej – odtwórcą repertuaru diagilewowskiego, który dzięki temu przetrwał w światowym repertuarze.

W latach 1935-1936 założył i prowadził swój własny zespół międzynarodowy *Les Ballets de Woizikowski*, z którym występował w Hiszpanii, Anglii, Francji i Niemczech. W latach 1937-1938 brał udział w tournées *Ballets Russes Wassily`ego de Basila* po Australii i Nowej Zelandii. Znał go i podziwiał cały świat.

W 1938 roku powrócił do kraju, by objąć kierownictwo artystyczne Baletu Polskiego zwanego Reprezentacyjnym i zespół ten prowadził aż do wybuchu wojny. W czasie okupacji był wykładowcą, a następnie kierownikiem Miejskiej Szkoły Baletowej w Warszawie. Prowadził także, również po wojnie, prywatne kursy, na których szkoliło się pokolenie powojennych solistów baletu polskiego. Do jego wychowanków należą m.in.: Witold Gruca, Barbara Bittnerówna, Stanisław Szymański, Maria Krzyszkowska, Zbigniew Strzałkowski, Conrad Drzewiecki, Teresa Kujawa czy Witold Zapała.

W latach 1950-1952 związany był z zespołem baletowym Opery Poznańskiej, z którym wystawił siedem baletów, a wśród nich *Dyla Sowizdrzała* Richarda Straussa, *Ucznia czarnoksiężnika* Paula Dukasa czy *Coppelię* Leo Delibesa.

Od 1952 do 1960 roku Leon Wójcikowski był kierownikiem i pedagogiem w Państwowej Szkole Baletowej w Warszawie, gdzie prowadził lekcje z klasami starszymi. Był również wykładowcą w ZPiT „Mazowsze” i zespole „Skolimów”.

W 1956 roku otwarto Wydział Choreograficzny przy PWST w Warszawie, gdzie Leon Wójcikowski został jego głównym wykładowcą z tytułem naukowym profesora nadzwyczajnego. Lata 1960-1971 spędził za granicą, pracując jako baletmistrz i choreograf w Londynie, Edynburgu, Kolonii, Antwerpii. Po raz ostatni wystąpił na scenie w 1963 roku w roli Corregidora we wznowionym przez siebie *Trójkątym kapeluszu* w Operze Kilońskiej. Do Polski powrócił Leon Wójcikowski w 1972 roku obejmując stanowisko pedagoga w Operetce Warszawskiej, a następnie w Teatrze Wielkim, gdzie sprawował także funkcję głównego choreografa. W maju 1973 roku był członkiem jury I Ogólnopolskiego Konkursu Choreograficznego w Łodzi. Za działalność artystyczną został wyróżniony licznymi wysokimi odznaczeniami i medalami państwowymi.

Leon Wójcikowski pokochał taniec hiszpański i pokazywał go na scenie z ogromnym sukcesem. Zanim odważył się sam występować uważnie podpatrywał hiszpańskich mistrzów w Sewilli, Granadzie, Madrycie i Barcelonie, w okresie kiedy współpracował jeszcze z Baletami Rosyjskimi Sergiusza Diagilewa.

Jego umiejętności tańca hiszpańskiego były wysoko cenione, dzięki temu w zespołach, z którymi współpracował otrzymywał partie tańca hiszpańskiego. Po zakończeniu kariery tancerza swoją wiedzę dotyczącą techniki i stylu wykonawczego tańców hiszpańskich przekazywał kolejnym pokoleniom tancerzy. Leon Wójcikowski uchodził za wybitne i niepowtarzalne zjawisko artystyczne. Jako tancerz obdarzony był niespożytą energią, tańczył z niezwykłym temperamentem, swobodą, pewnością i wycuciem rytmu. Celował w tańcach ludowych i charakterystycznych – w tym w tańcach hiszpańskich, w pełnych fantazji burleskach, gdzie jego rozmach, werwa i wyjątkowa precyzja rytmiczna dokonywały cudów. W dorobku artystycznym Leona Wójcikowskiego wielkie znaczenie ma nie tylko jego działalność sceniczna, ale także pedagogiczna i choreograficzna. Był pedagogiem cenionym i lubianym, chętnie dzielił się swą bezcenną wiedzą i doświadczeniem. Wykształcił wielu tancerzy i tancerek odnoszących sukcesy na scenach w kraju i za granicą. W dziedzinie choreografii ogromną rolę odegrała jego fenomenalna pamięć ruchowa, dzięki której mógł odtworzyć wiele słynnych inscenizacji baletów z repertuaru diagilewskiego i tym samym ocalić je przed zapomnieniem.

Dorobek twórczy i pedagogiczny Leona Wójcikowskiego jest ogromny. Wśród polskich artystów baletu pierwszej połowy XX wieku żaden nie zdobył tak wybitnej pozycji w świecie baletowym. Jego nazwisko figuruje w wielu słownikach i encyklopediach baletowych. W pamięci wielu pozostanie niezrównanym wykonawcą tańców hiszpańskich i niestrudzonym propagatorem najlepszych tradycji diagilewskich.

Wkład Leona Wójcikowskiego w rozwój polskiego baletu został doceniony poprzez ustanowienie medalu jego imienia. Medal im. Leona Wójcikowskiego(1) przyznawany był corocznie z okazji Międzynarodowego Dnia Tańca (29 kwietnia) wybijającemu się tancerzowi / tancerce młodego pokolenia, rokującemu duże nadzieje artystyczne. Wśród laureatów są m.in.: Andrzej M. Stasiewicz, Janusz Mazoń, Katarzyna Gdaniec, Beata Więch, Stefan Żeromski, Bogdan Cholewa, Roman Komassa, Daria Dadun, Malwina Poleszak, Mirosław Gordon, Sławomir Woźniak czy Beata Wrzosek.



Przypis

1. Medal przyznawany był od 1982 do 1986 roku przez kolegium redakcyjne czasopisma „Taniec”. W kolejnych latach w konsultacji z krytykami przez dyrekcję Polskiego Teatru Tańca, fundatora medalu. Autorem projektu jest Józef Stasiński. W 2019 roku Instytut Muzyki i Tańca oraz Fundacja Sztuki Tańca w partnerstwie z Teatrem Wielkim – Operą Narodową i Centrum Edukacji Artystycznej zorganizowali Ogólnopolski Konkurs Perły Tańca. W ramach konkursu nagrody przyznawane są w 6 kategoriach. Jedną z nich jest Nagroda im. Leona Wójcikowskiego przyznawana za całokształt pracy artystycznej, szczególne zasługi dla sztuki tańca, w tym za wybitne kreacje sceniczne lub choreograficzne. W 2019 roku nagrodę otrzymał Witold Zapała. Nagroda nie jest przyznawana co roku.



Bibliografia w wyborze:

Iwaszkiewicz Jarosław, Irena Turska, Arnold Szyfman, *Leon Wójcikowski*, Państwowa Opera, Warszawa 1958.

Mamontowicz-Łojek Bożena, *Leon Wójcikowski*, „Taniec” 1975, nr 2, s. 45-60.

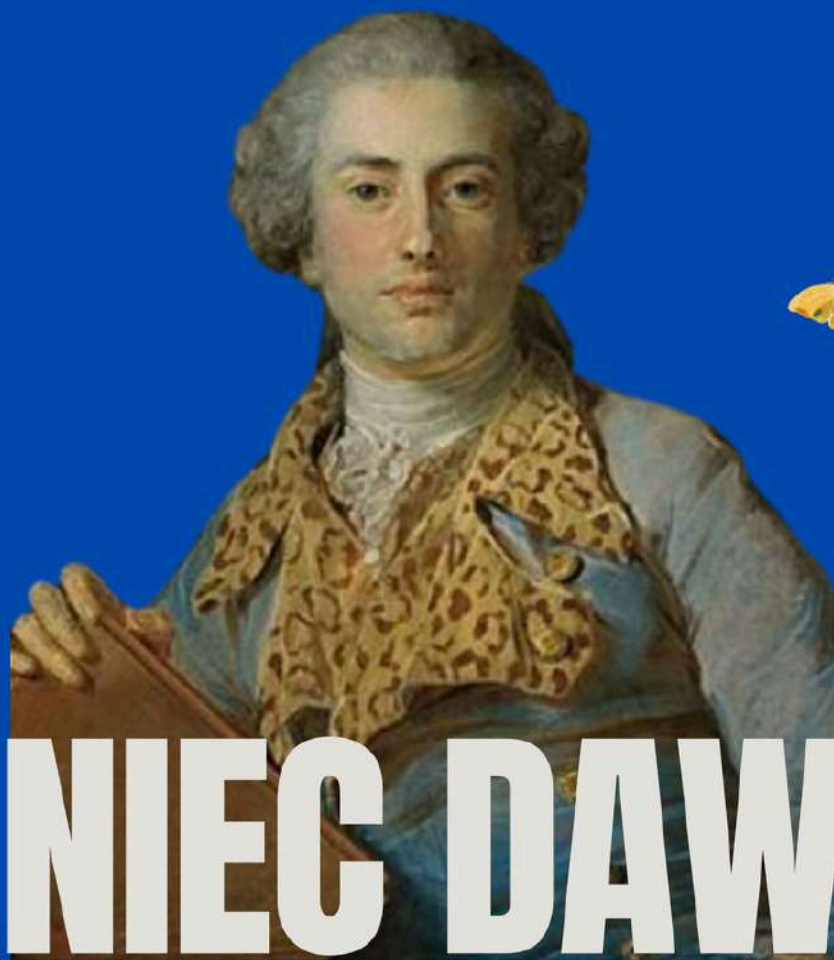
Matuszewska Małgorzata, *Leon Wójcikowski & Trójgraniasty Kapelusznik Woizikovskij & Le Tricorne* odc.1, z cyklu *Polscy artyści i świat tańca hiszpańskiego*, online:
<https://www.youtube.com/watch?v=ca-lzklegOk> [dostęp: 25.09.2023].

Pudełek Janina, *Odszedł tancerz*, „Teatr” 1975, nr 9, s. 19.

Turska Irena, *Leon Wójcikowski 1899-1975*, „Ruch Muzyczny” 1975, nr 8, s. 6-7.

Turska Irena, *Przetańczone życie. Rzecz o Leonie Wójcikowskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2006.

Witkiewicz Jan Stanisław, *Leon Wójcikowski. Mistrz tańca*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2007.



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



Gisellepo drugiej stronie lustra

Tekst: Małgorzata Cierlik



Smutna dusza młodej dziewczyny tańcząca ze swoim ukochanym pośród zjaw Willid - to obraz wyjęty z XIX-wiecznego, romantycznego baletu, który chwyta za serca publiczność, niezależnie od epoki.

Zdj. Spessivtseva w kostiumie do Jeziora łabędziego Fot. Sydney Fox Studio, 3rd Floor, 88 King St, Sydney - State Library of New South Wales, P1/798, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=109759552>

Giselle to jeden z najslawniejszych baletów okresu romantyzmu, którego premiera odbyła się w Paryżu w 1841 roku(1). Mimo, że dzieło to po raz pierwszy wystawiono prawie dwieście lat temu, wciąż zajmuje ono stałe miejsce w repertuarze najslawniejszych zespołów baletowych na świecie, takich jak Opera Paryska, Royal Opera House w Londynie, Teatr Maryjski w St. Petersburgu czy American Ballet Theatre w Nowym Jorku. Spośród przedstawień prezentowanych w Operze Paryskiej w XIX wieku, to właśnie *Giselle* „dożyła” czasów współczesnych. Łączy w sobie sielankowy, pierwszy akt baletu oraz tajemniczy, drugi. Takie połączenie jest typowe dla tego czasu i w pełni oddaje magiczność epoki. *Giselle* opowiada o „kruchej postaci bohaterki, której umysł chwieje się pomiędzy rozsądkiem i szaleństwem (...). Wzniosła sztukę baletu na bardziej subtelny poziom. Będąc największym osiągnięciem romantycznego baletu, była też prawdziwym arcydziełem, poematem tańca”(2). W ten pełen wzniosłości sposób opisywana jest *Giselle* ponad sto lat po premierze, nie traci ona nic ze swojej piękności, pozostaje ponadczasowa i wielowymiarowa.

Dzięki temu, że od okresu romantyzmu aż po czasy współczesne *Giselle* z roku na rok jest regularnie wystawiana, pozostała wiecznie żywa w kulturze i należy do najstarszych zachowanych baletów w formie zapisanego libretta, na podstawie którego wystawiane są kolejne przedstawienia. *Giselle*, nazywana *Hamletem* baletu, przyrównywana jest do szekspirowskich tragedi. Takie porównanie może wynikać z trzech kwestii. Po pierwsze, obie pozycje są niezwykle ważnymi dziełami, reprezentatywnymi dla swoich epok. Po drugie, łączy je motyw szaleństwa dwóch, niezwykle wrażliwych kobiet, które giną w wyniku nieszczęśliwej miłości. Po trzecie, aby wcielić się zarówno w rolę *Giselle*, jak i *Hamleta*, należy mieć ogromny warsztat artystyczny i doświadczenie sceniczne. Obecnie *Giselle* prezentowana jest zarówno w wersji romantycznej, opartej na oryginalnej choreografii Jeana Corrallego i Jules’a Perraulta, jak i we współczesnych interpretacjach.

Romantyczny balet pt. *Giselle*

Oryginalne libretto *Giselle* oparte jest na schemacie melodramatu. Występuje w nim związek pomiędzy dwójką ludzi, Giselle oraz Albertem, którym na drodze stoją różne przeszkody. Jedną z nich są dwie klasy społeczne: ona - dziewczyna ze wsi, żyjąca tuż obok natury, on – bogaty książę, który posiada narzeczoną z wyższych sfer. Związek pomiędzy tak odmiennymi klasami nie ma racji bytu i musi zakończyć się niepowodzeniem. Drugim problemem jest zauroczony osobą Giselle leśniczy Hilarion, który dopełnia trójkąt melodramatyczny.

Pierwszy akt rozgrywa się na wsi, przedstawionej w sielankowy sposób. Żyje tam młoda, przepiękna kobieta, o imieniu Giselle, która ponad życie kocha taniec. Niestety matka zabrania dziewczynie wykonywania tej czynności, ponieważ Giselle choruje na serce. Duży wysiłek fizyczny może doprowadzić do jej śmierci. Choroba ta nie przeszkadza jednak Giselle i jej znajomym we wspólnym świętowaniu winobrania. Dziewczyna zakochuje się w tajemniczym nieznajomym, pochodzącym spoza wsi, który przedstawia się imieniem Loys. Tak naprawdę jest to jednak książę Albert, który mieszka w zamku na wzgórzu. Sąsiad Giselle, leśniczy Hilarion, od dawna podkochuje się w niej, a widząc szczęśliwą parę zakochanych, decyduje się zniszczyć ich związek. To właśnie Hilarion jako pierwszy odkrywa sekret Loysa-Alberta i postanawia niebawem ujawnić go i zdemaskować pochodzącego z wyższych sfer mężczyznę. Do wsi przybywa nagle królewski orszak, który chwilę wcześniej polował w okolicznych lasach. Giselle oraz jej matka przyjmują arystokratów do swojego domu, gdzie serwują im napitki. Gdy goście udają się na spoczynek do wnętrza chaty, pojawia się Loys-Albert, który z radością podbiega do swojej ukochanej. Hilarion nie daje jednak za wygraną i próbuje przekonać Giselle do tego, żeby przejrzała na oczy i przestała wierzyć w kłamstwa opowiadane przez nieznajomego Loysa. Zdesperowany leśniczy dmie w myśliwski róg, przyzywając arystokratów i licząc na to, że sekret Alberta

w końcu wyjdzie na jaw. Pojawia się narzeczoną księcia, jego ojciec, a cały orszak oddaje pokłon młodzieńcowi. Do Giselle powoli dociera prawda, a kiedy już wie na pewno, że jej ukochany oszukał ją, że tak naprawdę jest księciem,

dziewczyna popada w szaleństwo. Jej chore serce nie wytrzymuje tak wielu emocji i zatrzymuje się. Giselle umiera pogrążona w rozpacz po stracie ukochanego.

Drugi akt baletu przenosi widza do świata duchów, Willid, czyli kobiet zmarłych przedwcześnie, jeszcze przed zamążpójściem, które za życia zostały zdradzone lub oszukane przez swoich ukochanych. Grupie duchów przewodzi Mirta – królowa, która gałązką mirtu przywołuje kolejne dusze dziewcząt, w tym młodziutkiej Giselle. Willidy gromadzą się nocą i porywają do wycieńczającego, morderczego tańca wszystkich mężczyzn, którzy pojawią się na ich drodze. Pierwszą ofiarą Willid jest Hilarion, który przyszedł zrozpaczony na grób Giselle. Dusze dziewcząt są bezwzględne i rozkazują tańczyć mu aż do śmierci. Hilarion ginie podczas niekończącego się tańca. Na scenie pojawia się Albert, który przynosi kwiaty do mogiły Giselle. On także zostaje siłą zaciągnięty do tańca Willid, jednak duch Giselle sprzeciwia się Mircie i nie pozwala na zabicie ukochanego. Para tańczy wzruszający duet, a ich miłość przełamuje moc Willid. Uczucie Giselle żywione do Alberta pozwala mężczyźnie przetrwać wykańczający taniec. Wraz ze wschodem słońca Willidy muszą wrócić do swoich grobów, ich moc słabnie. Giselle żegna się z Albertem i prosi go, aby wrócił do swojej narzeczonej i wiódł z nią szczęśliwe życie. Kolejno znika ona pośród traw, w głębi ziemi.

Giselle Spiesiwcewej

Rola Giselle wymaga niezwykle przygotowania technicznego oraz artystycznego, dlatego stanowi „kamień probierczy talentu wszystkich primabalerin świata”(4). Stąd też moje zainteresowanie tym na pozór, banalnym, cikliwym baletem, z nieskomplikowaną fabułą, który w rzeczywistości stanowi wyzwanie dla wielu artystów i artystek. Baletem *Giselle* zainteresowałam się także ze względu na historię słynnej tancerki Olgi Spiesiwcewej, która zatraciła się w roli Giselle do tego stopnia, że sama popadła w szaleństwo i zachorowała na schizofrenię(5). Oczywiście, odgrywana przez nią rola była jednym z wielu czynników, które spowodowały chorobę artystki. Niewątpliwie jednak pozostaje

tajemnicą, co ostatecznie przesądziło o losie Spiesiwcewej. Jej interpretacja określana była jako „taniec ducha, który oplakuje swoją śmierć”(6), artystka stanęła na wysokości zadania i przedstawiła na scenie prawdziwą Giselle opisaną w romantycznym librecie.

Urodzona w 1895 roku Olga Spiesiwcewa jako młoda dziewczynka trafiła do sierocińca, by później podjąć naukę tańca w Carskiej Szkole Baletu w Petersburgu i stać się jedną ze słynniejszych, rosyjskich baletnic. Wrażliwość artystyczna, perfekcjonizm i zamiłowanie do ekspresji poprzez ruch, uczyniły ze Spiesiwcewej doskonałą primabalerinę Teatru Maryjskiego. Poświęciła swoje życie sztuce, aby przez precyzyjne, a zarazem naturalne gesty i kroki, wyrazić głębokie emocje. Przedstawiane przez nią role cieszyły się ogromną popularnością i uznaniem wśród widzów, ze względu na serce i duszę, które wkładała w ich kreację. O jej występach w *Jeziorze Łabędzim* mówi się, iż przedstawiła na scenie prawdziwego ptaka ze złamanymi skrzydłami i przepełnionym rozpaczą sercem.

Do jej najbardziej znamienitego występu należy zaliczyć odtworzenie roli Giselle. Poruszona historią romantycznej bohaterki, postanowiła w sposób wiarygodny i realistyczny oddać jej skomplikowaną psychologię. Olga Spiesiwcewa, aby w pełni zrozumieć i doświadczyć emocji, przez które przechodziła Giselle, udała się do szpitala psychiatrycznego, gdzie mogła obserwować kobiety będące w stanie szaleństwa. Jej interpretacja wymienionej wyżej roli miała bardzo mocną siłę oddziaływania na widza, wywoływała poruszenie i wyzwalała głębokie przeżycia. Jako artystka, tancerka i aktorka Olga uczona była, aby czerpać inspiracje zarówno z wnętrza niej samej i jej emocji, jak i z otaczającego świata i napotykanym osobom. Wizyta w szpitalu psychiatrycznym do tego stopnia poruszyła baletnicę, że otworzyła przed nią drzwi do szaleństwa. W ciągu kolejnych lat Olga Spiesiwcewa przekroczyła próg owych wrót, aby już nigdy nie wrócić do stanu normalności, zabrakło jej sił na powrót do rzeczywistości. Przez jej ogromną wrażliwość, nietuzinkowe zachowania i nawyki była wyzywana od histeryczek i utożsamiano ją z nieszczęśliwymi charakterami, w których to role tak często wcielała się na deskach światowych teatrów.

Szaleństwo zatańczone i zwizualizowane przez Olgę Spiesiwcewą w szczególności oddaje ostania scena z pierwszego aktu baletu *Giselle*, scena załamania nerwowego głównej bohaterki. Jest to moment wyjątkowy, ponieważ całość tej części widowiska baletowego trwa około pięciu minut, w trakcie których bohaterka przekracza granicę pomiędzy zdrowym umysłem a szaleństwem. Większość zespołu pozostaje wtedy w bezruchu, wpatrując się w Giselle, która na oczach wszystkich popada w obłęd popychający ją do chęci popełnienia samobójstwa.

Postać Olgi owiana jest tajemnicą, nikt tak naprawdę nie był i nigdy nie będzie w stanie zrozumieć co działo się w jej głowie, przez co przechodziła i z czym się mierzyła. Zauważona i doceniona została jeszcze jako młoda artystka, między innymi przez Akima Volinskiego, rosyjskiego krytyka sztuki, który dostrzegł w niej piękno i wyjątkowość. Nazywana genialną Giselle, podzieliła jej los nie tylko na scenie, ale także w życiu osobistym – zakochana nieszczęśliwie popadła w szaleństwo. Fascynacja i zainteresowanie postacią Olgi wynikało między innymi z jej urody i tanecznych predyspozycji, jednak w dużej mierze to charakter, natura

i oryginalność baletnicy przyciągały uwagę osób trzecich. Volinsky uważał, że szczęśliwy talent nie ma miejsca pośród wybitnych jednostek. Jedynie osoba tajemnicza, posiadająca tragiczną historię, dotknięta przez szaleństwo, jest w stanie osiągnąć rzeczy genialne i dokonać niemożliwego. Właśnie w ten sposób widział on Olgę, dostrzegał w jej naturze pustkę, która mogła być zastąpiona i wyrażona poprzez sztukę, w tym wypadku poprzez taniec. Artystka charakteryzowała się niezwykłą wrażliwością, umuzykalnieniem, świetną techniką, subtelnością, wdziękiem oraz nieprzeciętną urodą, to wszystko czyniło

z niej perfekcyjna Giselle. W roku 1923 po spektaklu omawianego baletu, prasa
Tym razem Giselle jest nowa, załamana, to prawdziwa neurastenika tanca [...]. Patologicznie ostre
 pisała o Oldze w następujący sposób:
 pisała o Oldze w następujący sposób: "Śmierć Giselle w nowym spektaklu wywoływała drżenie, graniczące z odrazą. Rece utraciły spójność, oddzieliły się od centrum sterownicze, one, tak jak i nogi, weszły w jakąś herwicową sieć, której wszystko chorobliwie się poddawało [...]. Wariacja ostatniego aktu podkreśla ten chorobliwy moment jej twórczości końcowymi skokami [...], dźwięcznym i rwącym się krzykiem. Odczucie było zaskakująco dziwne; przy czym w ostatnich latach jej taneczne mistrzostwo znacznie wzrosło(i).

Olga Spiesiwcewa była osobą niezwykle zamkniętą w sobie, dystansowała się od ludzi i bardzo sporadycznie zawierała głębsze przyjaźnie. Zdawałoby się, iż żyje w jakimś tylko sobie znanym świecie, niedostępnym dla pozostałych. Wszelkie te cechy dostrzec można było w jej interpretacji postaci Giselle. Jak twierdziła francuska tancerka Yvette Chauviré, już od pierwszego pojawienia się Olgi na scenie, zauważyć można w niej było coś niezmiernie, eterycznego, pewien pierwiastek znany i zrozumiały tylko przez samą Spiesiwcewą – w ten sposób przemawiała przez nią jej genialność i niezwykłość.

W późniejszych latach u artystki zdiagnozowana została schizofrenia, która wraz z upływem czasu, nasilała się. Widoczne były u niej także objawy zespołu stresu pourazowego oraz zaburzenia psychotyczne. Baletnica miała epizody maniakalne, w trakcie których wydawało jej się, że jest śledzona przez szpiegów, którzy chcą ją zabić. Wnioskuje, iż jej wrażliwość i słaba psychika w połączeniu z doświadczeniem wojny i wszelkich jej skutków, spowodowały takie, a nie inne urojenia. Kiedy jeszcze Olga tańczyła w Teatrze Maryjskim bała się, że zespół chce ją otruć

i amputować nogi, w następstwie czego jej miejsce na scenie miało zostać zastąpione inną, wybitniejszą artystką. Często doskwierało jej przecucie, że jest przez kogoś obserwowana, ponadto miała wrażenie paraliżu kończyn dolnych oraz inne halucynacje somatyczne:

W czasie jednego z występów tancerka straciła kontrolę nad swoim ciałem i umysłem, zaczęła wykonywać przypadkowe ruchy, nie mogła odnaleźć się ani w choreografii, ani w muzyce. Aby uniknąć skandalu, natychmiast spuszczone kurtynę, a Spiesiwcewą sprowadzono ze sceny, tłumacząc widowni, iż balerina doznała kontuzji kostki(i).

Olga Spiesiwcewa to artystka ponadprzeciętna, której geniusz przejawiał się w tańcu. Jej wyjątkowość i wykraczające poza przyjęte normy wystąpienia na scenach majestatycznych oper, okupione zostały domieszką szaleństwa, która stopniowo przerodziła się w obłąd i inne zaburzenia psychiczne.

Współczesne interpretacje *Giselle*

Historia Olgi Spiesiwcewej i jej bezwzględne oddanie i wcielenie się w rolę *Giselle*, zainspirowały wielu twórców, między innymi choreografa Borisa Eifmana, który w roku 1998 stworzył balet zatytułowany *Czerwona Giselle*. Spektakl jest tanecznym zapisem historii życia Olgi Spessivtsewej, rozwoju jej choroby psychicznej oraz przedstawieniem miłosnych zawodów baletnicy.

W 1982 roku szwedzki choreograf Mats Ek wraz z zespołem Cullberg Ballet zdecydował się zreinterpretować sztandarowe dzieło baletowe pod tytułem *Giselle* i osadzić akcję tego spektaklu w nowym, w stosunku do wcześniejszych realizacji, kontekście historycznym i kulturowym. Artysta znany jest właśnie z tego, że przedstawia klasyczne dzieła baletowe w nieoczywistych, odmiennych odsłonach. Jest autorem współczesnych adaptacji choreografii do takich baletów jak *Jezioro Łabędzie* czy *Śpiąca Królowna*. Balet *Giselle* powstał jako pierwsza tego typu, innowacyjna reinterpretacja kanonu w twórczości Ekaii. Spektakl rzuca nowe światło na wątek choroby psychicznej, w porównaniu do XIX-wiecznej wersji baletu, gdzie problematyka szaleństwa widoczna była tylko w scenie wieńczącej pierwszy akt dzieła. *Giselle* u Eka, w przeciwieństwie do tej pochodzącej z powszechnie znanej, kanonicznej wersji baletu z okresu romantyzmu, nie umiera, lecz zostaje uznana za histeryczkę, która nie jest w stanie zapanować nad swoim ciałem i emocjami, i którą należy odizolować, umieszczając w szpitalu psychiatrycznym. Willidy są teraz pacjentkami szpitala psychiatrycznego, nad którym pieczę sprawuje królowa Willid – Mirta jako pielęgniarka. W balecie wykorzystana została oryginalna muzyka Adolphe’a Adama z roku 1841, choreografia natomiast stworzona została zupełnie od nowa, aby w lepszy sposób oddać atmosferę miejsca akcji nowej interpretacji tego romantycznego baletu.

Kolejną uwspółcześnioną wersję baletu przedstawił w 2016 roku Akram Khan dla Angielskiego Baletu Narodowego. Jego *Giselle* należy do społeczności migrujących pracowników fabryk odzieżowych (Wygnańcy - Outcasts). Pozbawieni pracy przez

zamknięcie fabryki i oddzieleni wysokim murem od nadziei na utrzymanie i bezpieczeństwo, Outcasts funkcjonują jako niewiele więcej niż egzotyczna rozrywka dla właścicieli fabryk. Wśród nich jest Giselle, która zakochuje się w przebranym za wieśniaka Albercie. Dramat rozgrywa się pomiędzy dwoma mężczyznami zakochanymi w jednej kobiecie.

Ciekawą popkulturową postacią, którą można porównać do Olgi Spesiwcewej i jej historii jest rola fikcyjnej bohaterki - Niny Sayers odgrywanej przez Natalie Portman we współczesnym filmie z roku 2010, w reżyserii Darrena Aronofsky'ego, pt. *Czarny Łabędź*. Obydwie kobiety przez swój chorobliwy perfekcjonizm i wrażliwość artystyczną oraz chęć zatańczenia w sposób idealny i poruszający przydzielone im role, popadły w chorobę psychiczną. Talent taneczny balansował w tych przypadkach pomiędzy geniuszem a szaleństwem. Artystki stąpały na granicy obłądu i pomieszania zmysłów, kiedy jednak przekroczyły te nienamagalne wrota, nie było już odwrotu z obranej ścieżki. Swoje cierpienie, rozterki i przeżywane emocje mogły wyrazić przez choreografię, która okrzyknięta została mianem perfekcyjnej, genialnej. Niewielu tak naprawdę wiedziało jak dużym cierpieniem i zdrowiem przyplacone zostały te występy. W tańcu jako jednej z najbardziej ekspresyjnych form sztuki, znalazły ujście tłumione na co dzień emocje oraz doświadczane stany szaleństwa, schizofrenii i psychozy. Występy stały się zatem wizualizacją choroby psychicznej oraz wewnętrznych rozterek przeżywanych poprzez tancerki. Dzięki tańcowi i jego ekspresyjnym właściwościom, na deskach teatrów oddane zostało zarówno szaleństwo, jak i geniusz nieprzeciętnych jednostek.

Jak powiedział już w I wieku Seneka Młodszy „nie byłoby wielkiego geniuszu, bez przymieszki szaleństwa”. Myśl towarzysząca filozofom już od najwcześniejszych lat stała się częścią podejmowanych w artykule rozważań na temat losów artystów – tancerzy. Niewątpliwie jest, że wzbogacili oni kanon sztuki o wybitne dzieła, pozostaje jednak pytanie, czy stworzone one były przez geniuszy czy już przez szaleńców? A może zarówno jednych, jak i drugich?



Przypisy

1. Por. C. W. Beaumont, *The Ballet Called Giselle*, Wyd. Dance Books Londyn 1988, s. 80.
2. I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1978, s. 196-197.
3. Ibidem.
4. I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków 1983, s. 153.
5. Zob. *Giselle's Mania*, reż. A. Uchitel, 1996.
6. Cyt. za: J. Sibilska-Siudym, *Romantyczna legenda, czyli o duchach w balecie* [w:] *Giselle*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, nr 11, Warszawa 2010, s. 21.
7. Cyt. za: T. Nasierowski, *Gdy rozum śpi a w mięśniach rodzi się obłąd*, Warszawa 2004, s. 182.
8. Zob. *Giselle's Mania*, reż. A. Uchitel, 1996.
9. A. Narewska, *Taneczne obrazy szaleństwa na przykładzie wybranych inscenizacji baletu Giselle Adolphe'a Adama*, Kraków: Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne, Numer Specjalny 8 (1/2017), s. 133.
10. Online: <https://danceconsortium.com/features/choreographer/mats-ek/> [dostęp: 30.11.2023].
11. Ibidem.

Zdj. Portret Olgi w stroju codziennym, By Sam Hood - State Library of New South Wales, ON 204 Box 67/40-54, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30267103>



AUTORKI numeru 3.2024

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 pedagożka. 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.

Katarzyna Gardzina – absolwentka Wydziału Lingwistyki Stosowanej i Filologii oraz Dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim, a także Teorii Tańca na Akademii Muzycznej im. F. Chopina (2005). Współpracowała z większością fachowych polskich czasopism muzycznych, tj. „Ruch Muzyczny”, „Muzyka21”, „Twoja Muza”, „Playbill – Scena Polska”, „Place for Dance”, czasopismami teatrów operowych w Warszawie i Poznaniu. Publikuje w programach teatralnych do spektakli baletowych oraz w prasie lokalnej. Stała recenzentka baletowa „Ruchu Muzycznego”. Obecnie jest specjalistką ds. wydawnictw w Polskiej Operze Królewskiej. Prowadzi blog baletowy „Na czubkach palców”, a od września br. wraz z Katarzyną Sanocką współtworzy autorską audycję radiową „Pas de deux” na antenie Programu II Polskiego Radia.

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. Członkini 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.

Anna Królika – adiunkt w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktor nauk humanistycznych; krytyczka, kuratorka i badaczka tańca, prezeska Fundacji Performa. Ukończyła teatrologię oraz rusycystykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, a także podyplomowe studia „Zarządzanie kulturą”. Jest autorką książek Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu (2011), Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowie z Anną Królicą (2013), kuratorką i redaktorką albumu Nienasycone spojrzenia. Fotografia tańca (2017). Od 2017 prowadzi gościnnie cykl o kuratorowaniu projektów tanecznych w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. W latach 2017-2019 pracowała jako kurator-koordynator ds. programowych w Polskim Teatrze Tańca. Była jurorką Komisji Artystycznej podczas Polskiej Platformy Tańca w latach 2008, 2012 i 2017. Przynależy do sekcji Tańca i Baletu ZASP.

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.

Marta Seredyńska – 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 „Didaskaliami”, 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).

Justyna Stanisławska – Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza. Karierę zawodową rozpoczęła w 1996 r. jako asystentka produkcji brytyjskiej Fundacji The Globe Theatre. W 2004 r. wyjechała do Wielkiej Brytanii, gdzie jako inspicjent pracowała w Harrogate Theatre przy realizacji spektakli Ghosts (H.Ibsen) i Mother Goose. Jako teatrolożka i recenzentka współpracuje z czasopismami Scena, Taniec, NieTakt i portalem taniempolska.pl, a także Centrum Sztuki Tańca i Fundacją Artystyczną Perform. Organizuje koncerty, rozmowy z przedstawicielami świata kultury i sztuki, wieczory literackie. Pisze opowiadania i felietony. Tańczy.

TANIEC



Odwiędź nas
Czytają TANIEC kiedy chcesz
i jak chcesz.