

TANIEC

SZTUKA, KULTURA, EDUKACJA

Nr 3/2025





Wydawca



www.irk.org.pl

Magazyn Taniec

ISSN 08667-8820
Wrzesień 2025

Projekt i skład

PJPracownia

Fot. okładka [Pavel Danilyuk from Pexels](#)

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

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

REDAKCJA

Redaktor naczelna

Marianna Jasionowska

Korekta

Dorota Mitka

Alicja Iwańska

Recenzentka, autorka tekstów

Agnieszka Narewska-Siejda

Sekretarz Redakcji, autorka tekstów

Ewa Kretkowska

Recenzentka, autorka tekstów

Anna Królicza

Recenzentka, autorka tekstów

Elżbieta Pastecka

Recenzentka



Zdj. via Canva by Nejron

FROM *THE* EDITOR

PO LETNIM ODPOCZYNNKU WRACAMY DO
RUTYNY I WITAMY NOWY SEZON TEATRALNY

Drogie Czytelniczki, Drodzy Czytelnicy,

Oddajemy w Państwa ręce numer, który – jak zawsze – jest żywym i wielobarwnym freskiem polskiej i światowej sceny tanecznej.

Po intensywnym sezonie, który podsumowuje dla nas Katarzyna Gardzina, z ciekawością zaglądamy w przyszłość, by porównać, co też przygotowały dla nas teatry na sezon 2025/2026.

W tym numerze z przyjemnością przedstawiamy Państwu bliżej Helen Pickett, choreografkę, której prace wyznaczają nową jakość baletu.

Przedstawiamy recenzję jubileuszowego albumu Polskiego Teatru Tańca, który stanowi piękną medytację nad ruchem.

W sekcji EDUKACJA Małgorzata Cierlik serwuje nam felieton prosto z Bolonii, pachnący mocnym espresso.

Opisujemy też na czym polegała konferencja Positioning Ballet odbywająca się na początku tego roku w Kanadzie oraz przyglądamy się historycznym związkom muzyki i ruchu, rysując portret ekscentrycznego kosmopolity pośród bohemy, czyli kompozytora Igora Strawińskiego.

Życzę Państwu inspirującej lektury,

Marianna Jasionowska

Redaktor Naczelna „TAŃCA”

SPIS TREŚCI

VARIA

- 8 Wielobarwny fresk –**Katarzyna Gardzina**
- 20 Porównanie repertuaru tanecznego teatrów na sezon 2025/2026
– **Małgorzata Cierlik**
- 64 Narodowy Balet Kanady gościł konferencję Positioning Ballet

SYLWETKA

- 30 Wykwintna choreografka - Helen Pickett
– **Marianna Jasionowska**



RECENZJE

- 14 *Emma Bovary* Helen Pickett – nowa jakość baletu
– **Marianna Jasionowska**
- 24 Balet zaprasza na balety: *R + J* – **Gabriela Opielewicz**
- 38 Medytacja nad ruchem – **Ewa Kretkowska**
- 42 Tancerz ma głos. Recenzja książki *Ja, Spartakus* Romana Komassy
– **Agnieszka Narewska-Siejda**



RELACJA

- 46 26. edycja Festiwalu Tańców Dworskich „Kraków Tańczy”

SZTUKA

- 50 Ekscentryczny kosmopolita pośród bohemy – **Gabriela Opielewicz**



EDUKACJA

- 58 Taniec, pot i espresso – **Małgorzata Cierlik**

JESIEŃ

Słońce, opadające liście i kolory ziemi
przychodzą nam na myśl jesienią, znajdziemy
je również w teatrze upersonifikowane przez
choreografów.



Drzewa we "Fridzie"...



... Ludwik XIV jako Król słońca

Z TAŃCEM

Cieszymy się niezwykłą wyobraźnią projektantów kostiumów!



*mitologiczna Gaja w "Prometeuszu"
w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej*

WIELOBARWNY FRESK

Tekst: Katarzyna Gardzina

W minionym sezonie artystycznym 2024/2025 polscy miłośnicy baletu nie mogli narzekać na brak wydarzeń. Nie mogli także narzekać na brak różnorodności – premiery w polskich zespołach baletowych utworzyły przed moimi oczami wielobarwny fresk.

I – miło to pisać – fresk zarówno piękny, jak i znakomicie wykonany, czyli w tym wypadku: zatańczony.

Poczynając od stołecznej sceny warto podkreślić, że oprócz dwóch pełnospektaklowych premier, Polski Balet Narodowy w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie zaprezentował także, jak co roku, wieczór-warsztat choreograficzny *Kreacje* i nowy wieczór baletowy w wykonaniu PBN Junior - *Juvenalia*. Furore wśród publiczności (choć każdy inaczej) zrobiły *Peer Gynt* Edwarda Cluga według norweskiego poematu dramatycznego Henrika Ibsena do muzyki Edvarda Griega i *Prometeusz* Krzysztofa Pastora łączący w warstwie muzycznej utwory Philipa Glassa i Wolfganga Amadeusza Mozarta.



Na zdjęciu: Patryk Walczak (*Prometeusz*), fot. Ewa Krasucka

Spektakl Cluga jest bardzo teatralny, skupiony i kameralny, mimo kilku pełnych rozmachu scen, nie wymagający wielkiej tanecznej wirtuozerii, ale wyczelowania portretów poszczególnych postaci. *Prometeusz* to przeciwnie - wielkie widowisko, bo choć mitologiczne libretto jest proste i rozpisane na zaledwie paru bohaterów, to tłumy *corps de ballet* niemal nieustannie zapełniają scenę i interpretują ruchem zarówno muzykę, jak i emocje. Obie premiery zostały znakomicie przygotowane i w obu w rolach tytułowych tryumfował Patryk Walczak, który zresztą partią *Prometeusza* pożegnał się z widownią kończąc karierę sceniczną.

Teatr Wielki w Łodzi przedstawiając dwie tak różne premiery jak romantyczna *Giselle* (choreografia: Zofia Rudnicka wg Jeana Coralliego i Julesa Perrota) i tryptyk choreograficzny *Morze* (Emanuel Gat, Jacek Przybyłowicz i Douglas Lee) zadbał zarówno o harmonijny rozwój swoich tancerzy, jak i o zaspokojenie różnych gustów miłośników sztuki tańca. Łódzki teatr może być dumny, że na jego zaproszenie nowe wizje ruchowe przygotowali tej miary gwiazdorzy współczesnej sceny, co Gat i Lee, ale także i z tego, że przywrócił do repertuaru baletowy przebój, jakim niewątpliwie jest balet o oszukanej wieśniaczce *Giselle*. Premiera pokazała, jak trudną materią jest harmonijne wykonanie choreografii w stylu romantycznym, ale zespół (zwłaszcza żeński) wyszedł z tej próby obronną ręką, czy raczej nogą, a ogólnie diskutowaną ciekawostką inscenizacyjną okazały się szarawe (miast białych) tiulowe suknie Willid w II akcie. Podobne różnice zdań wywołał tryptyk *Morze* – doskonale tańczony: ilu widzów, tyle różnych rankingów „pierwszeństwa” części wieczoru – jednych najbardziej zachwyciło swobodne i ekologiczne *Four Oceanic Dances* Emanuela Gata, innych nastrojowe i estetyczne *Pärt/s* Przybyłowicza, jeszcze inni wreszcie docenili współczesną interpretację *La Mer* Claude’a Debussy’ego przez Douglasa Lee.

Także balet Opery Wrocławskiej zaprezentował w minionym sezonie dwie premiery, co napawa optymizmem co do dalszego rozwoju zespołu pod kierunkiem Małgorzaty Dzierżon. Zrealizowała ona swoją własną premierę *Królową śniegu* do muzyki Maxa Richtera oraz *Fridę* w choreografii Annabelle Lopez Ochoi (muzyka: Peter Salem). Nie było mi dane (konflikt terminów) obejrzeć *Fridę*, ale media wrocławskie i ogólnopolskie donoszą, że koniecznie należy nadrobić ten brak. Nieco mniejszy zachwyty wśród krytyki (w tym mój) wzbudziła *Królowa śniegu*, mimo rewelacyjnych i bardzo nowatorskich na polskim gruncie „powietrznych” scen z pogranicza akrobatyki. Mnie osobiście brakowało wyrazistszej narracji, która odzwierciedlałaby treść baśni Andersena, a nie tylko ją ilustrowała. Niewątpliwą atrakcyjność wizualną spektaklu doceniła publiczność i na przedstawienia wręcz nie sposób się dostać.



Również dwie premiery baletowe przygotował balet Teatru Wielkiego w Poznaniu pod kierunkiem Roberta Bondary. Podobnie jak TW Łódź postawił na różnorodność, zestawiając wieczór baletowy trzech choreografek pod tytułem *Nie upilnuje nas nikt* (Marguerite Donlon, Katarzyna Kozielska i Anne Jung) z wielką pełnospektaklową produkcją *R+J* Bondary, czyli *Romeem i Julią* na zakończenie sezonu. Obie prezentacje pokazały przede wszystkim, jak znakomity zespół stworzył Bondara w Poznaniu – młody, zdolny, doskonały technicznie i dodatkowo piękny wizualnie (co było doskonale widać choćby w choreografii Donlon *To the Moon and Back*). W *R+J* kierownik baletu opery poznańskiej zdecydował się odejść całkowicie od tradycyjnych tanecznych realizacji Szekspirowskiego dramatu i wybrać swój własny kolaż muzyczny opierając się na muzyce współczesnej i popularniejszej, w tym również wykonywanej na żywo. Powstał spektakl osadzony w dzisiejszych realiach, w cieniu wojny, o pierwszej miłości Romea i Julii, choć osobiście nie wiem czy wszystkie zabiegi dramaturgiczne Szekspira przylegają do naszych czasów...



Zdj. Choreografki wieczoru *Nie upilnuje nas nikt* Marguerite Donlon, Katarzyna Kozielska. i Anne Jung, fot. Piotr Wręga.

Opera Śląska w Bytomiu zaskoczyła widzów, w tym i mnie, wystawiając *Spartakusa* do muzyki Arama Chaczaturiana w choreografii Roberta Balogha wg Grigorowicza. Na maleńkiej bytomskiej scenie gigantyczny fresk baletowy o trackim gladiatorze walczącym o wolność został nie tylko sprytnie i świetnie zainscenizowany, ale także również wspaniale zatańczony, zwłaszcza jeśli chodzi o obsadę partii solowych.

Równie porywająca, choć zupełnie inna w stylu i wyrazie okazała się *Carmen* zaprezentowana w Operze Nova w Bydgoszczy w słynnej wersji choreograficznej Johana Ingera. Bydgoski zespół zachwyił precyzją, techniczną maestrią i witalnością wykonania tej ciekawej inscenizacji, nawiązującej w niektórych momentach do kultowej wersji Matsa Eka.

Opera Bałtycka postawiła na wielowarstwowe widowisko baletowe zatytułowane *Fantazja i Fortuna* - dwa gigantyczne dzieła Hektora Berlioza i Carla Orffa oraz dwie choreografie stworzone przez Izabelę Sokołowską-Boulton i Wojciecha Warszawskiego. Widowisko to tyleż atrakcyjne, co nierówne. Raz zachwyca, raz wprawia w konsternację. Przeszkadzało mi zbyt dosłowne potraktowanie *Fantazji*, opartej na *Symfonii fantastycznej* Berlioza, a z kolei w *Fortunie* (do *Carmina burana* Orffa) - oderwanie od ludycznej treści kantaty i pójście w stronę nie do końca atrakcyjnej abstrakcji. Spektakl zachwyca za to bogatą, rozbuchaną stroną wizualną i dobrym wykonaniem.

Niestety nie miałam okazji zobaczyć premiery *Kopciuszka* w wykonaniu baletu Opery na Zamku w Szczecinie w reżyserii i choreografii szefa tamtejszego zespołu Grzegorza Brożka. Uwagę zwraca tu ciekawy dobór muzyki do spektaklu: utwory Karola Lipińskiego i Niccolò Paganiniego.





CARMEN.
Balet Johana Ingera. Maria Martins i Paweł Nowicki. . Fot. Miłosz Budzyński



Fot. Piotr Walendziak©Opera na Zamku.

Emma Bovary Helen Pickett – nowa jakość baletu

Tekst: Marianna Jasionowska

W ostatnim dziesięcioleciu, jako baczny obserwator sceny tanecznej, mogę powiedzieć że widziałam wiele. Zdecydowanie preferuję przedstawienia narracyjne, ale uwielbiam abstrakcyjną *Chromę* Wayne'a McGregora czy geometryczne *Moving Rooms* Krzysztofa Pastora. Jednak większość współczesnych interpretacji literackich powieści nie wzbudzała we mnie jak dotąd większych emocji, aż do premiery *Emmy Bovary*. A w końcu o emocje tu chodzi!



Artists of the Ballet in *Emma Bovary*. Photo by Karolina Kuras. Courtesy of The National Ballet of Canada.

Na deskach teatrów możemy oglądać zarówno reinterpretacje znanych klasyków baletowych, jak i zupełnie nowe powieści przenoszone na grunt taneczny. Zdecydowana większość z nich z powodzeniem zaspokaja szerokie upodobania widzów, dając im rozrywkę w często skróconych wersjach pierwowzorów literackich, pełną przepychu w dekoracjach i trikach scenicznych.

Możemy też zaobserwować pewien trend do zmniejszania elementów teatralnych, wprowadzania minimalistycznej estetyki, chociażby jak w pracach Jean-Christophe'a Maillota czy Roberta Bondary oraz współczesne podejście do reinterpretacji ról głównych bohaterów. To uwspółcześnione ujęcie ma miejsce szczególnie w spektaklu *Emma Bovary* amerykańskiej choreografki, reżyserki i tancerki Helen Pickett (więcej o artystce w dziale Sylwetka).

Światowa premiera choreografii Helen Pickett w listopadzie 2023 roku w Toronto pozostawiła niezatarte wrażenie. Było to kolejne pełnometrażowe dzieło Pickett, po tym jak zrealizowała dla Scottish Ballet spektakl *The Crucible*, oparty na sztuce Arthura Millera. Obecna dyrektor artystyczna Narodowego Baletu Kanadyjskiego, Hope Muir, zaproponowała Pickett zrealizowanie *Emmy Bovary* po wcześniejszej ich współpracy przy produkcjach w Szkocji i USA. Po premierze krytyk "Toronto Star" Michael Crabb napisał że spektakl ten zaprowadził Narodowy Balet Kanady w tym roku na "niekwestionowany szczyt artystyczny". Całkowicie zgadzam się z tym stwierdzeniem.

Ponownie udało mi się zobaczyć *Emmę Bovary* rok później w Ottawie i czekam na kolejną okazję. To spektakl, z którym Narodowy Balet Kanadyjski powinien objechać cały świat - jest po prostu wspaniały! Wszystko w nim jest spójne, przemyślane w każdym szczególe, służące budowaniu napięcia i podkreślające dramat bohaterki, jak i osób jej towarzyszących. Bowiem wedle współczesnych trendów spektakl został oparty na zgłębieniu psychologicznym głównej postaci XIX-wiecznej powieści Gustave'a Flauberta *Madame Bovary* - powieści uważanej za arcydzieło realizmu i jeden z najważniejszych utworów literackich w historii. W ujęciu Pickett Emma jest młodą kobietą uciekającą od monotonii domu swojej teściowej i prostolinijności męża. Pragnie ona przepychu, romantycznej miłości, kolorytu życia i emocji, jakie może jej ono dać.



Zdj. Hannah Galway, Donald Thom and Former First Soloist Jordana Daumec in *Emma Bovary*. Photo by Karolina Kuras. Courtesy of The National Ballet of Canada.

To współczesne postrzeganie postaci Flauberta przez artystkę oddziałuje z łatwością na widownię. Widz szybko interpretuje główne charaktery i dynamikę relacji pomiędzy nimi. Również w tym nowym spojrzeniu na antybohaterkę powieści Pickett pokazuje swoją siłę artystyczną. Oczywiście w odbiorze pomagają niezwykle wymowne interpretacje solistów, jednak wydaje się, że choreografia może zostać z łatwością przeniesiona na inne zespoły z tym samym skutkiem, choć wymaga od artystów doskonałego wcielenia się w rolę i emocjonalnej interpretacji najmniejszych gestów.



Zdj. Hannah Galway and Siphesihle November in *Emma Bovary*. Photo by Karolina Kuras. Courtesy of The National Ballet of Canada.

Pickett sprawnie łączy fizyczny język tańca klasycznego z subtelnością ludzkich emocji dając nam nową jakość baletu współczesnego! Ten spektakl trudno będzie „pobić”. Nie trzeba znać francuskiej powieści by zostać totalnie pochłoniętym przez to przedstawienie. Pickett stworzyła fascynujący balet narracyjny streszczając książkę w godzinnym przedstawieniu, i zrobiła to po mistrzowsku.

W drodze twórczej przy tym spektaklu towarzyszył choreografce zespół zgranych z nią twórców. Jako widz obserwuję, że tego typu wieloletnie partnerstwa między artystami skutkują najlepszymi wynikami, jak na przykład w spektaklach Cristal Pite czy Krzysztofa Pastora. W przypadku *Emmy Bovary* Pickett współpracowała z nagradzonym reżyserem operowym i teatralnym Jamesem Bonasem, jako współreżyserem i współautorem scenariusza. Po raz pierwszy pracowali razem przy spektaklu *The Crucible*, a to była ich trzecia współpraca. Pickett zamówiła oryginalną ścieżkę dźwiękową u Petera Salema, którego dorobek obejmuje nagradzaną muzykę do brytyjskiego serialu telewizyjnego *Call the Midwife* a polskiemu widzowi jest znany z realizacji *Fridy* w Operze Wrocławskiej. Salem skomponował również muzykę do baletu Pickett *The Crucible*. Minimalistyczna scenografia powiązana z elegancką interpretacją strojów z epoki Flauberta została stworzona przez Michaela Gianfrancesco. Za światła odpowiadała Kanadyjka, Bonnie Beecher, która stworzyła projekty oświetlenia dla ponad czterystu produkcji teatralnych, operowych i tanecznych. Umiejętne operowanie światłem, czarną kurtyną, licznymi krzesłami, jak i kilkoma dodatkowymi elementami scenografii buduje niezwykle bogaty świat przestrzenny powieści: bal w pałacu, mszę w kościele i surowość domu teściowej. Świat materialnych przyjemności został przedstawiony z wykorzystaniem długich belek materiałów i kolekcji wiktoriańskich krzesel, które symbolicznie, acz z dosadną siłą doprowadziły Emmę i jej męża do ruiny finansowej, a następnie do ostatecznej decyzji Emmy targnięcia się na własne życie.

RECENZJA

Emma nie pasuje do roli żony prowincjonalnego lekarza ani czulej matki oddanej obowiązkom rodzinnym. Nie daje się ona utemperować teściowej, jest znudzona mężem i szybko zostaje uwiedziona pięknem materialnych przedmiotów przez niezwykle przebiegłego sprzedawcę, a następnie lekkomyślnego kochanka. Unikając monotonii życia ucieka w świat zakupocholizmu i przyjemności cielesnych co przypomina współczesne problemy społeczne. Wszelkie jej rozterki, uciechy i ostateczna porażka zostały pokazane z niezwykłym smakiem estetycznym i wyczuciem: wszystkie elementy teatralne służyły budowaniu psychologii postaci, ciągłości opowieści i podkreślaniu scen tanecznych.

Każdej postaci został przypisany osobny język choreograficzny, wyraźna gestyka interpretująca charakter. Bez pruderii mogę powiedzieć, że najlepsza scena łóżkowa jaką zobaczyłam w teatrze należy do Emmy. Myślę, że subtelność i wyobraźnia choreografki zachwyciła wielu - również w ostatecznej scenie ucieczki od rzeczywistości protagonistki powieści.

Brawa należą się całemu zespołowi twórców. Światowa premiera *Emmy Bovary* (2023) była pierwszą współpracą Amerykanki Helen Pickett z Narodowym Baletem Kanadyjskim. Biorąc na warsztat dzieło Flauberta artystka zaznacza kobiecą siłę w sztuce tańca z pełnią gracji. Na rok 2026 zaplanowana jest nowa wersja baletu z rozbudowanymi scenami, której nie mogę się doczekać. Mam nadzieję, że spektakl wkrótce zawita do Europy!



Zdj. Hannah Galway and Donald Thom in *Emma Bovary*. Photo by Karolina Kuras. Courtesy of The National Ballet of Canada.



Zdj. Artists of the Ballet in *Emma Bovary*. Photo by Karolina Kuras. Courtesy of The National Ballet of Canada.

Emma Bovary

National Arts Centre, Ottawa, 1.02.2024

Choreografia: Helen Pickett

Emma Bovary: Heather Ogden

Charles Bovary, Emma's Husband: Josh Hall

Madame Bovary, Emma's Mother-in-Law: Chelsy Meiss

Felicité, Emma's Maid: Emerson Dayton

Rodolphe Boulanger, Emma's Lover: Christopher Gerty

Monsieur Lheureux, Fancy Goods Salesman: Spencer Hack

oraz zespół baletowy National Ballet of Canada

Reżyseria: James Bonas & Helen Pickett

Muzyka i dźwięk: Peter Salem

Kostiumy i scenografia: Michael Gianfrancesco

Światła: Bonnie Beecher

Animacje: Grégoire Pont

Projection Design: Anouar Brissel

Światowa premiera dla National Ballet of Canada 11 listopada 2023

w Four Seasons Centre for the Performing Arts, Toronto.

Porównanie repertuaru tanecznego teatrów na sezon 2025/2026

Przygotowała Małgorzata Cierlik

W nadchodzącym sezonie artystycznym 2025/2026 sceny baletowe w Polsce zapowiadają zróżnicowaną i ciekawą ofertę – od klasycznych arcydzieł po nowatorskie premiery i międzynarodowe produkcje. Widzowie mogą spodziewać się zarówno wielkich powrotów, jak i debiutów najważniejszych choreografów współczesnej sceny tańca.

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie przygotował aż trzy premiery baletowe. Jesienią, 13 listopada, zainaugurowany zostanie wieczór *Symfonia Tańca* z trzema choreografiami: Toera van Schayka do *VII Symfonii Beethovena*, Edwarda Cluga do muzyki Chopina oraz z klasycznym *Symphony in C* George'a Balanchine'a. W maju 2026 premierę będzie miał *Łowca androidów* Roberta Bondary, inspirowany prozą Philipa K. Dicka i oparty na muzyce Przemysława Zycha. Z kolei czerwiec przyniesie premierę *Urojeń* Izadory Weiss z muzyką Karola Szymanowskiego, Dobrinki Tabakovej i Caroline Shaw (nagrania), jak zapowiada informacja na stronie Teatru Wielkiego „spektakl jest manifestem wolności i niezależności kobiet i ich prawa do wyboru swojej drogi, nawet jeśli budzi ona kontrowersje”.

Repertuar warszawskiego baletu uzupełniają wznowienia klasycznych produkcji: *Peer Gynt* Edwarda Cluga, *Prometeusz* Krzysztofa Pastora (grany od września 2025), *Pinokio* (grany w grudniu), *Kopciuszek* i *Bajadera*. Sezon ten pokazuje wyraźną tendencję do łączenia klasyki z nowoczesnymi realizacjami choreografów takich jak Pastor, Clug czy Weiss.

Równie ambitny program zapowiada Teatr Wielki w Łodzi, który oprócz klasycznych tytułów takich jak *Giselle*, *Romeo i Julia*, *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* czy *Bolero/Carmina Burana* zaprezentuje spektakl *Supernova* (premiera 11 kwietnia 2026) w choreografii Sharon Eyal, Gaia Behara i Jacka Przybyłowicza. Wielkim wydarzeniem będzie festiwal *Łódzkie Spotkania Baletowe* (w dniach 11-30 kwietnia 2026), w ramach którego zaplanowano prezentacje międzynarodowych zespołów: Companhia Nacional de Bailado, English National Ballet (choreografie Crystal Pite i Williama Forsythe'a do muzyki Chopina) oraz Gauthier Dance - Dance Company Theaterhaus Stuttgart. W nadchodzącym sezonie będzie także miała miejsce premiera spektaklu pt. *Dziadek do orzechów. Opowieść wigilijna*, a odbędzie się ona 6 grudnia 2025.

Opera Wroclawska wprowadza do repertuaru dwie nowe premiery baletowe: *Lumière* (wieczór choreografii Jiříego Kyliána (*Un Ballo*), Rafaela Bonacheli (6 Breaths) i Meryl Tankard (*Bolero*), premiera 8 listopada 2025) oraz nową inscenizację *Snu nocy letniej* do muzyki Mendelssohna (premiera 13 czerwca 2026). Wroclawska scena stawia na różnorodność – klasyczne tytuły takie jak *Frida*, *Romeo i Julia*, *Dziadek do orzechów* czy *Królowa Śniegu* pojawią się obok nowych, bardziej eksperymentalnych produkcji. Będzie miał miejsce także spektakl *Napoli 1841* w choreografii Johana Kobborga i Augusta Bournonville'a, a którego to premiera odbyła się w poprzednim sezonie.

Teatr Wielki w Poznaniu również zachowuje równowagę między klasyką a nowoczesnością. W stałym repertuarze pozostają: *Romeo i Julia (R+J)*, *Królowa Śniegu*, *Don Kichot*, *Stabat Mater* oraz spektakl 4 z choreografiami Pastora, León&Lightfoot oraz Bondary. Widzowie będą mogli podziwiać festiwal pt. *Przedwiosnie Baletowe* (od 28 lutego do 14 marca 2026). W repertuarze w październiku widnieje także spektakl *Nie upilnuje nas nikt w choreografii* Marguerite Donlon, Anne Jung i Katarzyny Kozielskiej. Na czerwiec 2026 planowana jest premiera baletowa, jednak szczegóły nie są jeszcze znane.

W Operze na Zamku w Szczecinie, gdzie repertuar baletowy na sezon 2025/2026 nie został jeszcze w pełni ogłoszony, zaplanowano premierę wieczoru baletowego pod kierownictwem Roberta Bondary oraz z nową choreografią Tamaša Juronicsa, szefa baletu w Szeged. Na początku sezonu powrócą popularne tytuły z lat ubiegłych, m.in. *Don Kichot* Anny Hop, *Coppélia*, *Dzieci z dworca ZOO* (wznowienie w październiku) oraz *Dzieje grzechu*.

W Operze Novej w Bydgoszczy sezon otworzą *Carmen* we wrześniu, *Niebezpieczne związki* w październiku i tradycyjny *Dziadek do orzechów* w listopadzie, pokazując przywiązanie do klasycznego repertuaru w nowoczesnym wydaniu.

Niestety repertuar Opery Krakowskiej prezentuje się bardzo ubogo, a wręcz mizernie. W grudniu zostanie wystawiony ten sam, co każdego roku, od kilkunastu lat *Dziadek do Orzechów* - osiem spektakli w miesiącu. Na ten moment nie ma informacji o innych przedstawieniach baletowych. Może być to rozczarowaniem dla krakowskich miłośników tańca.

Repertuar Opery Bałtyckiej w Gdańsku na ten moment został podany tylko do końca roku, a zawiera się w nim *Coppélia* oraz *Karnawał Zwierząt*, należy śledzić stronę teatru w celu uzyskania dalszych informacji o produkcjach w nowym roku.

Sezon 2025/2026 rysuje się jako wyjątkowo bogaty i różnorodny – z jednej strony pielęgnujący klasyczne dziedzictwo baletu, z drugiej – odważnie eksplorujący nowe kierunki w tańcu współczesnym. Wspólnym mianownikiem wielu produkcji jest otwartość na eksperyment, międzynarodowa współpraca i coraz silniejsza obecność młodych twórców na profesjonalnych scenach baletowych w całym kraju.





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

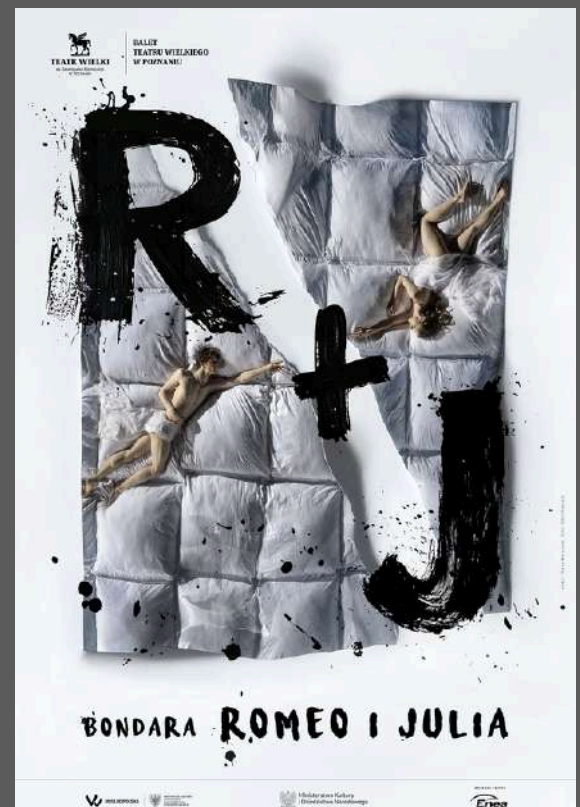
BALET ZAPRASZA NA BALETY: R + J

Tekst: Gabriela Opielewicz

*To źle, że miłość, choć ślepa i głucha,
Idzie, gdzie zechce i czego chce słucha.*

*Romeo i Julia, W. Szekspir
(przeł. Maciej Słomczyński)*

Kochankowie z Werony po raz kolejny w historii zostają wywołani na scenę. Już wiele lat przed nimi tysiące par oczu wyglądało zarysu znanej im sylwetki na balkonie, ręce splatały się w uścisku pomimo konieczności rychłej rozłąki - bez wątpienia wiele lat po tragicznym romansie Romea i Julii nic się w tej kwestii nie zmieniło. Kiedy mowa o miłości, łatwo o banał lub przeciwnie - zbędną podniosłość. Zwłaszcza gdy uczucie to przekracza każdą barierę, o jakiej ludzkość mogłaby pomyśleć - nawet granicę śmierci. Uczucie nieznające rasy, religii, konwenansu, powinności - oprócz tego, by kochać tę lub tego, którego pokochać kazała nam jakaś nadnaturalna siła. Robert Bondara na swoje pożegnanie z poznańskim zespołem wybrał tę klasyczną tragedię miłosną, którą postanowił opowiedzieć w typowy dla siebie sposób. Niezwykle dynamiczny język choreografii wydobywa nową jakość, której punktem skupienia staje się refleksja nad bezsensowną przemocą i polaryzacją, która prowadzi do nieporozumień, a czasem tragedii.



Każda scena *R+J* od początku do końca była dla mnie boleśnie zbyt krótka, zbyt ulotna w swej formie. Bez wątpienia będę chciała obejrzeć to dzieło jeszcze kilkukrotnie, by w pełni pochłonać jego treść. Styl choreograficzny Bondary przypomina mi pisanie kursywą lub obserwowanie strużki dymu ulatującej ze zgaszonej przed chwilą świecy, malującej kręte wzory. Podmuch wiatru z otwartego okna jest w stanie je rozmyć, zmienić ich kierunek oraz kształt, gdy wiją się niespiesznie lub odfruwają nagle. Mam wrażenie, że Bondara swoje pomysły tworzy na dwóch poziomach: tańca „w sobie” i tańca w przestrzeni. Wykorzystanie geometrii, krzywizn w ciele jest rozpoznawalne dla jego stylu. Osobliwe jest jak łatwo tworzy się przepływ, gdy tancerze kreślą kształty wokół siebie, tworząc przestrzeń ruchową, w której operują. Od czubka głowy aż do końców palców, każdy ruch musi zostać wyegzekwowany precyzyjnie, by uniknąć wrażenia rozmycia. Te zabiegi świetnie sprawdzają się, zwłaszcza kiedy mamy więcej niż jednego tancerza. Każde *pas* ma organiczny sens, gdyż wynika z oddechu, wyzwolenia energii. To pozwala na rozwój tańca w przestrzeni. Bondara oprócz warsztatu swoich tancerzy wykorzystuje też miejsce zawierające wszystkie własności, które są przydatne do tworzenia. Skomplikowane sekwencje podnoszeń często są uzupełniane o poślizgi ciałem i przeciągnięcia z pomocą partnera (wykorzystanie powierzchni podłogi baletowej). Zabawa środkiem ciężkości i wypuszczania go celowo, by stworzyć ciekawą bryłę, znowu nawiązuje do kształtów iście rzeźbiarskich. Wszystkie te narzędzia choreograficzne pięknie znalazły zastosowanie we wcześniejszych pracach artysty: chociażby w *Take me With You* czy *8 m 68*.

RECENZJA

Charakter tanecznego pisma wspaniale współgra z wybraną przez reżysera muzyką. Przekrój inspiracji jak zwykle jest bardzo szeroki. Odważne zestawienia odmiennych gatunków muzycznych, w tym sięganie po kompozycje Michała Jacaszka czy dyskografię zespołu Vulfpeck. Kulminacją wrażeń instrumentalnych wieczoru były dwa występy na żywo. Bovska śpiewająca *Chciałbym umrzeć z miłości* oraz Bibobit z utworem *Daddy, He Got a Tesla*. Myślę, że same tytuły dają wystarczające wyobrażenie o zmienności nastrojów wywołanych podczas odsłuchu. Nie dało się nie zauważyć autentycznej radości, która towarzyszyła wykonawcom podczas sceny balowej i sceny z udziałem zespołu muzyków. Popisy taneczne przepełniał wigor i dynamika, a podśpiewywanie razem z Bibobitem było przejawem pozytywnej energii. W moje gusta nie do końca trafiły kostiumy wizytujących artystów. Kostium Bovskiej, misterny i lśniący był absolutnie zachwycający, ale w połączeniu z ciężkimi glanami wprowadzał kontrast, który niepotrzebnie przykuwał uwagę. Yauheni Shoda akompaniujący na fortepianie (bardzo zgrabnie zresztą) dekoncentrował swoim dosyć codziennym ubiorem, który jasno dawał znać, iż jest on postacią spoza wymiaru, w który próbowali nas wprowadzić tancerze, co moim zdaniem wypadało dość niekorzystnie.

Główna para solistów zachwycała mnie rzemieślniczą precyzją. Emocjonalnie jednak tylko Julia (na premierze: Chiara Ruaro) całkowicie rozbroiła mnie swoją niewinną kreacją. Z odległości pierwszego rzędu widać było każdą emocję wypisaną na jej twarzy pełnej szczerości. Romeo (na premierze: Mateusz Sierant) był bezbłędny, aczkolwiek niechwytny za serce aż tak, jak jego sceniczna partnerka. Może to wynikać z faktu, że jest to solista mogący pochwalić się imponującym stażem scenicznym, w którego młodzieńczy charakter po prostu trudniej mi uwierzyć. Zwłaszcza, że nie jest to jego pierwsze podejście do kreowania roli Romea, gdyż wcześniej miał okazję wcielić się w niego w choreografii Emila Wesołowskiego. Niemniej bardzo przyjemnie oglądało się ten duet, zwłaszcza w scenie złożonej z sekwencji przywodzących na myśl kinowe komedie romantyczne rodem z blockbustów. Jedyne zastrzeżenie, na które mogłabym się zdobyć, to poczucie lekkiego „szarpania” w momentach, które moim zdaniem wymagałyby trochę więcej delikatności i zatrzymania akcji.

Estetycznie produkcja przypominała mi momentami film *Romeo+Juliet* z 1996 roku w reżyserii Baz Luhrmanna. Połączenie archaicznego tekstu źródłowego i historii ze współczesną oprawą. Styl użyty w obu produkcjach, zwłaszcza w scenie balu, jest nasycony. Blichtr i glam, cekiny i konfetti w wizji Bondary zestawione zostały z cudownie dobranym oświetleniem (reżyser światła: Wiktor Kuźma). Ujęcia filmowe są teledyskowe i dynamiczne, podobnie, jak w przyspieszonej sekwencji scenek, przez którą zostajemy przeprowadzeni w pierwszym akcie. Ścieżka dźwiękowa zarówno filmu, jak i baletu wykorzystuje synkretyzm gatunkowy dla spotęgowania kontrastów. Obie produkcje mogą pochwalić się wykorzystaniem elementów estetyki kamp: świadomie operują przepychem i kiczem. Mozaika stylistyczna łączy tu kulturę masową z kulturą wyższą. W przypadku baletu składa się z kolażu wykorzystanych utworów, projekcji, tańca oraz fragmentu wiersza *Rita i Karabin* autorstwa Mahmouda Darwisha. Oczywiście balet i tak wypada w porównaniu do filmu dość ascetycznie, ale oba utwory noszą znamiona podobnej konwencji. Sama zastanawiam się, czy stosując podobne wizualia twórcy spektaklu nie chcieli puścić oczka w stronę widza, licząc na to, że zauważy ten zabieg.

Kostiumy i dekoracje stworzone przez Dianę Marszałek zaprojektowane były praktycznie i modularnie. Nawiązywały trochę do mody i estetyki ulicznej, prosto z nowojorskiego Bronxu. Pozostała scenografia i rekwizyty pomagały, by skutecznie i szybko zmienić klimat. Stroje dobrze reprezentowały charakter każdej z postaci. Powłóczysta suknia matki Julii chyba najbardziej przypadła mi do gustu, chociaż strój Julii również idealnie podkreślał jej dziewczęcość i delikatność.

Na plakacie reklamującym spektakl nie dało się nie zauważyć ogromnej kołdry, która faktycznie ma swój udział w jednej z piękniejszych scen, zajmując znaczącą ilość miejsca na scenie. Udział tych przedmiotów nie jest bez znaczenia, gdyż to one wprowadzają balans między dramatem a komediowym wydźwiękiem poszczególnych momentów fabuły (udział kanapki w scenie z kostnicą uważam za niezwykle udany). Obecność przyjaciół Romea również była częstym powodem rozładowania narastającego w trudnych momentach napięcia. Merkucjo i Benvolio (na premierze: Takatoshi Machiyama, Alan Nascimento) bawili się swoją rolą pomagierów i komentatorów wydarzeń. Oni zresztą również z biegiem historii dostają szansę na miłosne, szczęśliwe zakończenie dzięki przyjaciółkom głównej bohaterki.

Moim ulubionym momentem, w którym naprawdę trudno było mi powstrzymać się od śmiechu, było przekazanie Tybaltowi zgubionych kluczyków do samochodu i zaraz po nim następujący występ na żywo grupy Bibobit z piosenką *Daddy, He Got a Tesla*. Podczas utworu bawiłam się przednio, tancerze widocznie - również. Po raz kolejny dostajemy argument za tym, że opera i teatr nie muszą być sztywne niczym wykrochmalony przez mamę niedzielny kołnierz.

Nie chcę by wśród aspektów komediowych zgubił się wątek tragiczny tej opowieści, zwłaszcza, że jego rozwinięcie różni się od pierwowzoru. Nawiązując do motywów tragicznych wizualnie, nie uciekamy od dosadności. Widmo nadchodzącej śmierci rysuje się przed nami bardzo obrazowo we wnętrzu kostnicy, do której medycy przewożą Julię po jej upozorowanej, dzięki Laurentemu, śmierci. Przeniesienie szekspirowskiej historii do współczesności wiąże się z wyzwaniem zmiany środków użytych przez postacie i odniesienie się do nowych technologii, które są dostępne na wyciągnięcie ręki. Trudno mi ocenić, czy te rozwiązania zostały zastosowane leggiadro, zostawię to do rozstrzygnięcia każdemu z widzów wedle własnego uznania.

Trudnym tematem są nawiązania światopoglądowe i polityczne wywodzące się z prywatnych przekonań reżysera. Scena otwierająca spektakl osadza nas w rzeczywistości, którą znamy z telewizyjnych pasków informacyjnych: wojny, konflikty, głód i nierówności społeczne. Do tego wracamy w momencie, gdy Romeo pochyla się nad wierszem *Rita i Karabin*. Robert Bondara nigdy nie ukrywał w mediach społecznościowych swoich poglądów, więc nie zaskakuje, że postanowił zaznaczyć je również przy tej okazji. Waśń Capulettich i Montecchich, choć wszystkim znana, w dramacie Szekspira pozostaje bez wyraźnego źródła. Podobnie wiele realnych sporów polaryzuje społeczeństwa i zachęca do ostracyzmu oraz nienawiści, pomijając próby dialogu czy poszukiwania źródła napięć. Jeśli ten spektakl rzeczywiście niesie światopoglądowy manifest, to jego treść wyraża się w zwróceniu uwagi na bezsensowność przemocy i głębokich podziałów. Gdyby udało się ich uniknąć, być może Romeo i Julia, i ich współcześni następcy nie musieliby umierać, a mogliby doczekać wspólnej, spokojnej starości.



Realizatorzy:

Reżyseria/choreografia: Robert Bondara
 Dekoracja/kostiumy: Diana Marszałek
 Kostium-Bovska: Anna Zeman
 Projekcje: Jagoda Chalcińska
 Reżyseria świateł: Wiktor Kuźma
 Sound design: Marcin Baran
 As. choreografa: Agnieszka Wolna-Bartosik, Evgeniia Meissner, Arkadiusz Gumny
 Inspicjenci: Seweryn Otto, Ryszard Dłużewicz, Wiesława Wiza

Premiera: 27 czerwca 2025, Teatr Wielki
 w Poznaniu

Obsada:

Julia: Chiara Ruaro
 Romeo: Mateusz Sierant
 Merkucjo: Takatoshi Machiyama
 Benvolio: Alan Nascimento
 Tybalt: Alexandre Sellani
 Laurenty: Giorgio Tinari
 Matka Julii: Kseniya Rzhenskaya
 Ojciec Julii: Andrzej Płatek
 Niania Julii: Karolina Sierant
 Przyjaciółki Julii: Anita Crema, Yukino Tamai
 Parys: Artsiom Bankouski
 Rosalinda: Diana Cristescu
 Artyści Teatru Wielkiego w Poznaniu
 Fortepian: Yauheni Shoda
 Gościnnie: Bovska, Bibobit

WYKWINTNA CHOREOGRAFKA

Helen Pickett

Tekst: Marianna Jasionowska

Wybitna choreografka Helen Pickett to amerykańska artystka, którą w 2015 roku magazyn Dance Magazine określił jako „jedną z niewielu wybitnych kobiet w balecie”. Jako tancerka pracowała w Balecie Frankfurckim, natomiast jej choreografia dla Scottish Ballet przyniosła liczne nagrody. Pokazała swój elegancki dar opowiadania w spektaklu *Emma Bovary* dla Narodowego Baletu Kanadyjskiego.

Urodzona w San Diego w Kalifornii, uczyła się tańca w szkole San Francisco Ballet, spędziła ponad dekadę w Balecie Frankfurckim pod dyrekcją Williama Forsythe, szkoliła się w technikach aktorskich, somatycznych i filmowych. Pracowała jako aktorka w Wooster Group w Nowym Jorku. Stworzyła ponad 60 prac choreograficznych na scenę i do filmu, w U.S.A., Kanadzie, Europie i Australii, w tym jej wielokrotnie nagradzane balety *The Crucible*, *Camino Real* i *The Exiled*.



Photo: Juan Carlos Osma

Kariera taneczna i aktorska

Kariera taneczna Helen koncentrowała się przede wszystkim na jej bogatej współpracy z Williamem Forsythem. W latach 1987-1998 tańczyła pod jego dyrekcją Ballett Frankfurt, biorąc udział w 20 oryginalnych produkcjach. Jej repertuar obejmował spektakle *In the Middle*, *Somewhat Elevated* i *The Vertiginous Thrill of Exactitude*.

Jej współpraca z Forsythem trwała przez całą karierę: powróciła do roli Agnes w *Impressing the Car* jako artystka gościnnie. Występowała w tej roli dla Królewskiego Baletu Flandrii w latach 2005-2011, a następnie dla Saksońskiej Opery Państwowej w Dreźnie w latach 2013-2017. Ta konkretna rola spotkała się z dużym uznaniem, a *Impressing the Car* otrzymała nagrodę Laurence'a Oliviera w 2009 oraz w 2012 Prix de la Critique.

Kariera aktorska Helen rozpoczęła się jeszcze w czasie jej pracy jako tancerka, od występów w spektaklach The Wooster Group: *House/Lights* i *North Atlantic*. Zainteresowanie aktorstwem skłoniło ją do przeprowadzki do Nowego Jorku w 1998 roku, aby dołączyć do The Wooster Group i uczyć się u Penny Templeton. W latach 2003-2007 współpracowała z artystkami wideo, takimi jak Eve Sussman i Toni Dove, zarówno jako aktorka, jak i choreografka. Wśród jej osiągnięć znalazły się role Królowej w spektaklu *89 Seconds at Alcazar* Sussman oraz Sally Rand w spektaklu *Spectropia* Toni Dove. W latach 2003-2005 była również członkinią zespołu Deep Ellum Ensemble w Dallas. Helen opracowała choreografię sekwencji tanecznych do sztuki Laurie Simmons *The Music of Regret*, która miała premierę w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA) w 2006 roku.

Na drodze swojego rozwoju artystycznego Helen Pickett zdobyła liczne nagrody i stypendia. W 2006 roku otrzymała Fellowship Initiative Grant od New York Choreographic Institute. Rok później Dance Magazine umieścił ją na liście „25 osób, które warto obejrzyć w 2007 roku”. W 2008 roku Jacob's Pillow przyznał jej rezydencję choreograficzną, a Helen była jedną z pierwszych choreografek, które otrzymały stypendium New Essential Works od Jerome Robbins Foundation.

Jej sukcesy na polu choreografii obejmują: nominację do nagrody tanecznej Isadora Duncan w 2013 roku; nagrodę dla Najlepszego Choreografa za spektakl *The Exiled* w 2014 roku; Dwie nagrody w 2015 roku – dla Najlepszego Choreografa i za Najlepszą Produkcję Taneczną za pełnometrażowy balet *Camino Real*.

Helen Pickett kontynuowała swój rozwój akademicki, zdobywając tytuł magistra sztuk pięknych (MFA) na Uniwersytecie Hollins w 2011 roku. W latach 2012–2017 pełniła funkcję rezydentki choreograficznej w Atlanta Ballet.

Choreografka

Helen Pickett stworzyła choreografię do ponad sześćdziesięciu baletów na całym świecie, w tym do pięciu długich form narracyjnych opartych o klasykę literatury i teatru: *Camino Real* dla Atlanta Ballet, *Czarownice z Salem* dla Scottish Ballet, *Emma Bovary* dla National Ballet of Canada, *Zbrodnia i kara* dla American Ballet Theater oraz *Lady Makbet* dla Dutch National Ballet. Przy wszystkich tych produkcjach współpracowała z reżyserem Jamesem Bonasem.



Zdj. *Camino Real*, Fot. Charlie McCullers

Debiut choreograficzny Pickett miał miejsce w 2005 roku w Boston Ballet. Dyrektor artystyczny Mikko Nissinen (od 2001), zaoferował Pickett pierwsze zamówienie choreograficzne zatytułowane *Etesian*. Od tego czasu stworzyła jeszcze cztery choreografie dla Boston Ballet: *Eventide*, *月夜 Tsukiyo*, *Layli o Majnun i Tabula Rasa*.

Camino Real, jej pierwsze pełnometrażowe dzieło, zostało zainspirowane sztuką Tennessee Williamsa z 1953 roku o tym samym tytule. Podczas premiery w 2015 roku, krytyk tańca Manning Harris napisał, że interpretacja Pickett „stanie się legendą w świecie tańca”.

The Crucible to pełnometrażowy spektakl stworzony dla Scottish Ballet, którego premiera odbyła się podczas Edinburgh International Festival, zdobył nagrodę UK Theatre Critics Award oraz Herald Angel Award w 2019.

Spektakl *Emma Bovary*, którego premiera odbyła się w 2023 roku z udziałem Narodowego Baletu Kanady, znalazł się w pierwszej dziesiątce najlepszych przedstawień tanecznych w Toronto. W roku 2026 ma powstać jego kolejna odsłona.

Zbrodnia i kara, pełnometrażowa opowieść stworzona dla American Ballet miała premierę w 2024 roku w Koch Theatre, Lincoln Center, New York City. “Ta adaptacja uznanej powieści Dostojewskiego śmiało mierzy się z niepokojącymi tematami zawartymi w jej oryginale, jednocześnie skracając dramat do szaleńczego poziomu, co jest możliwe tylko w tańcu.” opisał spektakl Logan Martell dla 360 of Opera.

Najnowszy spektakl *Lady Makbet* miał premierę w kwietniu 2025 roku w wykonaniu Holenderskiego Baletu Narodowego w Amsterdamie.

Film i teatr

W 2020 roku Helen Pickett, w odpowiedzi na wyzwania pandemii, przestawiła swoją pracę na choreografię filmową, tworząc i próbując układy w całości zdalnie, za pośrednictwem platformy Zoom. Stworzyła dwie serie filmów: pięcioczęściową *Home Studies* oraz *The Shakespeare Cycle*, składającą się z siedmiu filmów.

Sukces tych projektów przeniósł się na scenę i ekran. W sierpniu 2021 roku *Home Studies* miało swoją premierę teatralną na festiwalu Jacob's Pillow. Z kolei trzy filmy z serii *The Shakespeare Cycle* zostały zaprezentowane na antenie stacji PBS. Prace filmowe Pickett zdobyły szerokie uznanie międzynarodowe. Film *The Air Before Me*, stworzony we współpracy z reżyserem Shaunem Clarke, zdobył cztery oficjalne selekcje na festiwalach na całym świecie oraz nagrodę publiczności na Screen Dance International Festival. Z kolei film *Hurley Burley* zdobył nominację do nagrody Emmy, a jej najnowszy film taneczny, *Warehouse Variations (After Hours)*, został wyróżniony nagrodą Best of Boston.

W sierpniu

2020 roku duet *Trace*, stworzony dla Scottish Ballet, miał premierę na Międzynarodowym Festiwalu w Edynburgu.



Przy tworzeniu swoich produkcji, Helen współpracowała z tancerzami z renomowanych zespołów, takich jak Alvin Ailey American Dance Theater, Boston Ballet, Cincinnati Ballet czy Dance Theatre of Harlem.

Ponadto, Helen Pickett ma na koncie choreografie operowe i musicalowe. Opracowała choreografię do opery *Les Troyens* dla Chicago Lyric Opera, a w Londynie stworzyła układy do długiego, multimedialnego musicalu *Voices of the Amazon*.



Giorgi Potskhishvili, Nina Tonoli and Corps de ballet in *Lady Macbeth*. Photo: Altin Kaftira

Anna Ol and corps de ballet women in *Lady Macbeth*. Photo: Altin Kaftira



Działalność dydaktyczna i mentorska

Choć choreografia pozostaje jej głównym obszarem twórczości, Helen Pickett aktywnie angażuje się w nauczanie, mentoring oraz budowanie społeczności. Jest propagatorką równości, szczególnie tworząc przestrzeń dla kobiet w choreografii. W 2020 roku rozpoczęła własny talk-show na YouTube. Początkowe indywidualne wywiady szybko przekształciły się w otwarte sesje *Creative Vitality Jam Sessions*. Celem programu była nie tylko promocja wybitnych artystów tańca i teatru, ale przede wszystkim budowanie wspierającej i inkluzywnej społeczności tanecznej.



Honorary Doctorate Degree
University of North Carolina School of the Arts, 2016

Idąc o krok dalej, w kwietniu 2021 roku Helen założyła *Female Choreographer's Big Round Table*. Ta platforma spotkań online ma na celu budowanie silnej społeczności choreografek oraz wytyczanie dróg do stworzenia bardziej sprawiedliwego środowiska pracy. Do tej pory do inicjatywy dołączyło już ponad 150 choreografek.

Helen Pickett jest cenioną pedagogką. W 2021 roku współprowadziła, wraz z Miltonem Meyersem, program Jacob's Pillow Contemporary Summer Dance School. Stworzyła także i prowadziła intensywny kurs *Choreographic Essentials* dla studentów choreografii, który wykladała na uniwersytetach w całych Stanach Zjednoczonych.

Jest również aktywną mentorką młodych choreografów na poziomie licencjackim i magisterskim. W latach 2016-2020 pełniła funkcję Wybitnej Artystki Wizytującej w School of Fine Arts na Uniwersytecie Karoliny Północnej (UNCSA). Uznaniem dla jej wkładu było przyznanie jej tytułu doktora honoris causa przez dziekan Wydziału Tańca, Susan Jaffe, w 2016 roku. Warto dodać, że UNCSA, założone w 1963 roku, jest pierwszym publicznym konserwatorium sztuk pięknych w Ameryce. Ponadto, Helen regularnie naucza technik improwizacji Williama Forsythe'a w całych Stanach Zjednoczonych.

Źródła [dostęp: 5.07.2025]

<https://www.bostonballet.org/stories/behindthescenes-helen-pickett/>

<https://helenpickett.com/work/choreography/>

<https://www.uncsa.edu/faculty-staff/helen-pickett.aspx>

<https://www.stepsnyc.com/faculty/helen-pickett/>

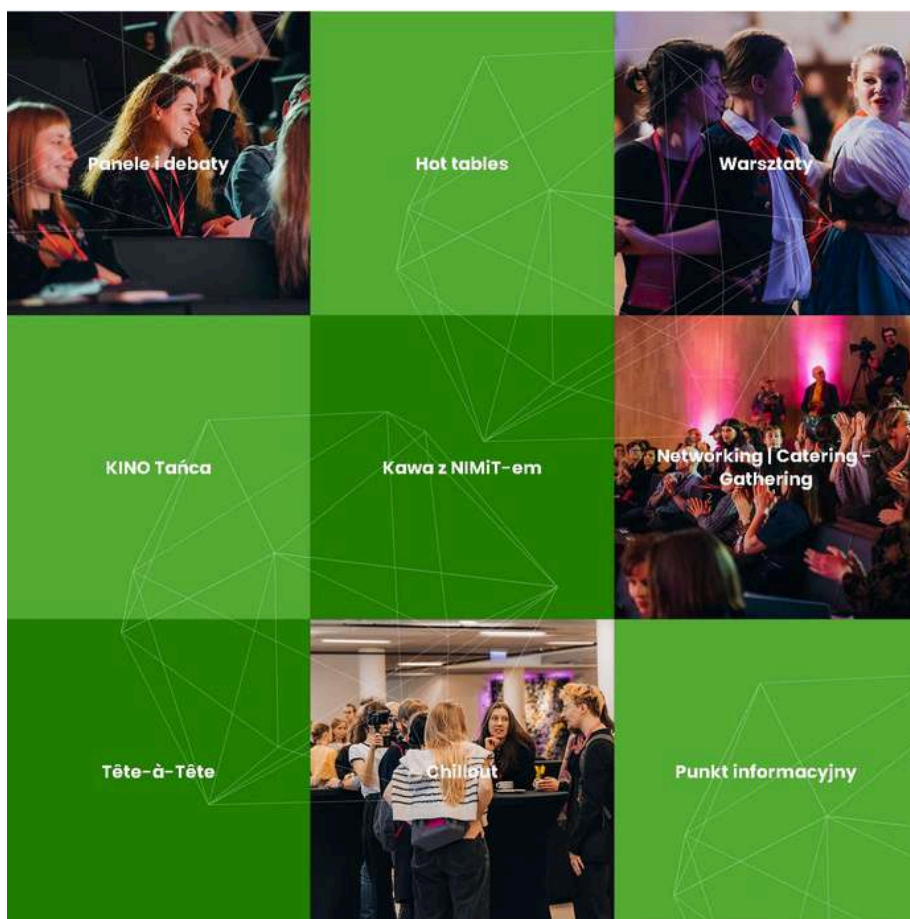
<https://www.jacobspillow.org/people/helen-pickett/>

<https://www.danceicons.org/pages/?p=220425093131>

<https://www.uncsa.edu/news/20160225-helen-pickett-choreographer.aspx>



Zapisy na IV Kongres Tańca spotkania stacjonarne



MEDYTACJA NAD RUCHEM

Tekst: Ewa Kretkowska

Fakt, że tytuł najpiękniejszej książki przypada wydawnictwu poświęconemu tańcu właściwie nie powinno dziwić. Monumentalne dzieło, którego autorami są Ryszard Bienert (grafik) i Andrzej Grabowski (fotograf), mające uświetnić obchody 50-lecia istnienia Polskiego Teatru Tańca, otrzymało Grand Prix Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek.

Jak można przeczytać w uzasadnieniu, nagroda została przyznana za: „doskonale przemyślany koncept wydawniczy i oryginalny projekt graficzny, znakomicie wpisujące się weń fotografie, a także trafny dobór środków poligraficznych oraz introligatorskich”. I ta krótka laudacja dobrze oddaje, z czym tak naprawdę mamy do czynienia. Bo nie z książką po prostu. Jeśli już, to z dwiema – jedną o przeciętnym formacie i drugą, którą z trudem da się podnieść nawet obiema rękami.

Zdj. album Żywy zapis, fot. Andrzej Grabowski.



Zanim jednak przejdę do dokładniejszego opisu uhonorowanych woluminów, winna jestem odnotować, że nie byłoby tej nagrody, a pewnie i samego projektu w takiej formie, gdyby nie wcześniejsze inicjatywy wydawnicze Polskiego Teatru Tańca. Jak chyba żaden inny zespół w Polsce ma on „samodzielnie” udokumentowaną historię i zawdzięcza to przede wszystkim Jagodzie Ignaczak (w latach 1989–2016 pełniła funkcję m.in. rzeczniczki prasowej teatru). To pod jej redakcją w 1998 roku ukazał się album z okazji 25-lecia Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego (taka wówczas była oficjalna nazwa zespołu). Album w jeszcze bardzo tradycyjnej formie przedstawiał dokonania tej unikalnej jak na ówczesne polskie realia inicjatywy, już wtedy widać jednak było pewien kierunek, dążenie do utrwalania historii, ale również jej propagowania – ta i kolejne pozycje są dwujęzyczne; wszystkie teksty zostały w nich przetłumaczone na język angielski. W dalszych latach ukazały się również: *Pod prąd do źródła. Album jubileuszowy (2013)*, *Polski Teatr Tańca 1973–2018* (wydanie dwutomowe, album, 2018), *Polski Teatr Tańca 1973–2023. Historia – ludzie – idee* (książka, 2023).

Żywy zapis nie pojawił się więc w próżni. Tym niemniej w żadnym razie nie można odmówić mu oryginalności. Choć okoliczności ukazania są dość jednoznaczne – uczczenie 50-lecia poznańskiego zespołu – a w treści nie zabrakło wspomnień i kalendarium, to jest to zwyczajna kronika. Wiele zdradza sam tytuł. Autorzy chcą nie tyle ożywić historię, ile uchwycić to, co teraz żywe i na tyle, na ile to możliwe zatrzymać.

Do tradycyjnej formy nawiązuje bardziej pierwsza część, w której znalazły się spisy/tabele odnotowujące nazwiska artystów, tytuły i daty premier. Tu również zamieszczono wywiad z Iwoną Pasińską, dyrektorką PTT. Oprócz tego znalazł się wielogłos anonimowych wspomnień, w których można rozpoznać zarówno artystki i artystów, jak i osób tworzących teatr od strony czysto technicznej. Również zdjęcia ilustrujące tę część *Żywego zapisu* zdają się nawiązywać do tej mniej formalnej strony instytucji. Wiele z nich przedstawia nową siedzibę zespołu, tak jak wygląda ona obecnie, ale również tak, jak wyglądała w trakcie remontu. Na zdjęciach widzimy przestrzenie ogólnodostępne, sale prób i te bardziej prywatne – taras, miejsca odpoczynku.



Zdj. album *Żywy zapis*, fot. Andrzej Grabowski.



Zasadniczą częścią projektu jest drugi album. Jego monumentalność wyraża się w formacie i liczbie stron. Jednocześnie jednak użyty papier to nie kredowe stronice, wręcz przeciwnie, kartki są zadziwiająco cienkie. Pierwszy kontakt z tą książką nie jest więc związany ze wzorkiem, ale z odczuciem czysto cielesnym – wije się ona w rękach, stawia opór nie jak skała, lecz właśnie jak żywe ciało. W przeciwieństwie do części pierwszej tu nie znajdziemy tekstu, żadnych objaśnień, wyłącznie zdjęcia.

Większość z nich to ujęcia studyjne, z kilku różnych sesji. Zostały one przeplecione zdjęciami projektów kostiumów (co przez chociażby sam format nasuwa skojarzenia z teką Noverre'a), a z rzadka zdjęciami botanicznymi, często w technice makro (np. liść, kora drzewa etc.). W przeważającej liczbie zdjęć oko fotografa skupia się na ciele i to najczęściej całej sylwetce. Mimika tancerek i tancerzy pozostaje niewystudiowana, neutralna. Niezależnie od wybranego tła ani tego, czy zdjęcie jest czarno-białe (tych jest więcej) czy kolorowe niezbyt dużo dzieje się jeżeli chodzi o światło. Jako środek wyrazu jest ono maksymalnie uproszczone – żadnych światło-cieni, żadnych prób doświetlenia np. w celu wydobycia linii mięśni. Jedynym zabiegiem na niektórych zdjęciach jest kontra (czarne sylwetki na białym/jasnym tle). Co ciekawe Andrzej Grabowski świadomie rezygnuje z iluzji uchwycenia ruchu. Właściwie nie ma w albumie ujęć dynamicznych, nieostrych. Jak gdyby fotograf wyrażał pełną akceptację, że na jednym zdjęciu nie pomieści tego, czym jest skok, obrót, gest ręką. Jednocześnie na setkach zdjęć próbuje się zbliżyć do jakości ruchu, która charakteryzuje tancerki i tancerzy Polskiego Teatru Tańca.

Chociaż *Żywy zapis* jest publikacją rocznicową, to należy jasno podkreślić, że zdecydowanie przekracza ramy gatunkowe tego typu wydawnictw. Nie jest to również projekt wyłącznie graficzny. To raczej medytacja nad istotą ruchu, pytaniem o to, czym on jest i jak się jawi.



Żywy zapis / Live captured

Ryszard Bienert (projekt i skład graficzny), Andrzej Grabowski (fotografie),
Drukarnia DRUKMANIA (druk), Polski Teatru Tańca (koncepcja wydawnictwa)

Tancerz ma głos.

Recenzja książki *Ja, Spartakus* Romana Komassy

Tekst: Agnieszka Narewska-Siejda

Książki pisane przez tancerzy należą do rzadkości. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że najlepiej wypowiadają się oni w sposób niewerbalny – za pomocą ruchów i gestów. Dlatego też kiedy już zdecydują się zabrać głos, publikując swoje przemyślenia i doświadczenia, ich praca jest bezcenna i wyjątkowa. Jest też tak w przypadku książki *Ja, Spartakus* Romana Komassy.

Roman Komassa to polski tancerz, choreograf i pedagog. W 1979 roku ukończył Ogólnokształcącą Szkołę Baletową w Gdańsku i od razu po jej zakończeniu został tancerzem Teatru Wielkiego w Łodzi. W kolejnym sezonie awansował na stanowisko solisty w gdańskiej Operze Bałtyckiej, gdzie tańczył takie role jak: Albert i Hilarion (*Giselle*), Armen i Giko (*Gajane*), Hrabia Wroński (*Anna Karenina*), a także tytułową partię w balecie *Spartakus* Jozefa Sabovčika, którą określił jako przełomową dla swojej artystycznej kariery. To właśnie tej roli poświęcił Komassa swoją pracę magisterską, wieńczącą w 2019 roku podjęte przez niego studia choreograficzne na Akademii Muzycznej w Łodzi. Następnie za namową promotora, Juliusza Grzybowskiego, zdecydował się opublikować na jej podstawie książkę, która nosi podtytuł: *Wpływ choreografii na osobowość i kreację twórczą tancerza w oparciu o własne doświadczenia w pracy nad tytułową rolą w balecie „Spartakus” Arama Chaczaturiana*. Książka została wydana w 2024 roku nakładem wydawnictwa SILVA RERUM, a współwydawcą był Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, który swojego wsparcia udzielił w ramach Programu wydawniczego 2024, finansowanego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Autor mówi o swojej publikacji w następujących słowach:

W mojej pracy chcę przede wszystkim przybliżyć namiastkę wielu odcieni zawodu profesjonalnego tancerza baletu. Wielowymiarowy obszar, po którym stąpa baletmistrz i na jaką drogę wyrzeczeń składa swoje ciało i duszę, aby spotkać wymarzoną rolę. Publikacja nie jest przewodnikiem czy formą instruktażu – lecz osobistą relacją minionych wydarzeń, które były w mojej ocenie czymś wyjątkowym. Jak sam tytuł wskazuje – „Ja, Spartakus” to subiektywna krótka analiza określonego czasu artysty baletu, którym jestem. Niepisane credo tancerza i jego szare godziny mozolnej pracy, to pragnę przekazać czytelnikowi (...)1.



Komassa w swojej książce stawia pytania o to, czym jest kreacja artystyczna, wcielanie się w rolę, i w jaki sposób wpływa ona na osobowość tancerza. Jego skromna objętościowo praca posiada przemyślaną konstrukcję, która ukazuje proces budowania interpretacji roli przez artystę baletu. W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Powstanie i pierwsze wystawienie Spartakusa. Konstrukcja idei*, autor próbuje odpowiedzieć na pytanie kim jest Spartakus i o co walczy. Świadomie pomija kontekst historyczny związany zarówno z postacią przywódcy największego powstania niewolników w Rzymie, jak i z okolicznościami premiery baletu Spartakus, która miała miejsce w 1968 roku w Moskwie (muz. Aram Chaczaturian, chor. Jurij Grigorowicz).

Przypisy

1. Wywiad z Komassą z 24 września 2024 roku, przeprowadzony przez P.M. Wiśniewską, R. Komassa: *Magiczne oblicze tańca i słowa*, online: <https://wydawnictwo-silvarerum.eu/r-komassa-magiczne-oblicze-tanca-i-slowa/>[dostęp: 18 kwietnia 2025].
2. Tamże.

W rozdziale drugim, noszącym tytuł *Świadome utożsamienie się z tytułowym Spartakusem* Komassa głowi się nad tym, jak może stać się wiarygodnym bohaterem baletu. Zdradza, że jedną z inspiracji w tworzeniu interpretacji tej roli był film Stanleya Kubricka *Spartakus* z 1960 roku. W trzeciej części swojej pracy tancerz kieruje swoją uwagę, o czym informuje nas tytuł rozdziału, ku *Próbowi przekazania autentyczności*. Komassa opowiada o tym, iż w przypadku procesu kreacji, często zdarza się, iż rola „opanowuje” tancerza, sprawiając, że niekiedy trudno jest postawić wyraźną granicę między tym, gdzie kończy się artysta, a gdzie zaczyna bohater, w którego się wciela.

Przeżycia, których ma się okazję doświadczyć na scenie – często tak traumatyczne jak śmierć – nie pozostają obojętne dla wrażliwości artysty baletu, kształtując zarówno jego świadomość, jak i podświadomość. Oprócz aspektu psychologicznego i emocjonalnego Komassa analizuje również wyzwania techniczne i aparycyjne, jakie postawiła przed nim konieczność wcielenia się w postać Spartakusa. Opisuje je w rozdziale *Proces przygotowań do spektaklu*. W części pod tytułem *Świadomość artystyczna i efekt końcowy* Komassa pisze również o innych składnikach widowiska baletowego, które mają olbrzymi wpływ na interpretację roli przez tancerza: pracę z choreografem, scenografię, muzykę, a także uważność i wrażliwość dyrygenta prowadzącego spektakl. Rozważania autora zamyka rozdział *Tancerz ogołocoony*, dotyczący refleksji Komassy nad tym, co to znaczy być artystą.

Książce *Ja, Spartakus* można by zarzucić jedynie jej skromną objętość. Podtytuł *Wpływ choreografii na osobowość i kreację twórczą tancerza...* rozbudza w czytelniku nadzieję, iż dostanie dzieło, z którego dowie się jakie zmiany rola Spartakusa wprowadziła do osobowości tancerza, a więc liczy na to, że autor zapozna go z sytuacją przed premierą, skonfrontowaną z czasem po premierze, aby móc ocenić skalę zmian.

26. edycja Festiwalu Tańców Dworskich „Kraków Tańczy“

Tekst: Marianna Jasionowska



W lipcu Kraków przemienił się w taneczne centrum dzięki kolejnej edycji Festiwalu Tańców Dworskich, organizowanego przez Balet Dworski Cracovia Danza. To niezwykle wydarzenie artystyczne co roku zaprasza mieszkańców i turystów do udziału w magicznej podróży - w tym roku organizatorzy zwrócili się ku tanecznemu dziedzictwu renesansu.

Festiwal Tańców Dworskich jest unikatowy nie tylko na skalę Krakowa, Polski czy Europy, ale poprzez swoją formułę i tematykę, to jedyne takie wydarzenie taneczne i kostiumowe na świecie. Bazując na naszym kulturowym dziedzictwie, co roku ukazuje inny aspekt tańca dworskiego, prezentując go w przestrzeni miasta Krakowa i wpisując się w jego kulturę, legendy oraz historię - mówi o Festiwalu jego Dyrektor Romana Agnel.

Festiwal to nie tylko spektakularne widowiska, ale także warsztaty, pokazy, gala i wspólne tańczenie na krakowskim Rynku. Wszystko to w historycznych przestrzeniach miasta: na Wawelu, w Willi Decjusza, Auli Florianka, czy pod gołym niebem przy Galerii Krakowskiej. W tym roku festiwal odbywa się również na Zamku w Niepołomicach.

Tegoroczna edycja była artystycznym ukłonem w stronę złotego wieku kultury – Renesansu. “Program inspirowany był m.in. baletami wystawianymi na dworach włoskich i dziełami włoskich mistrzów tańca oraz barwną tradycją pierwszych baletów prezentowanych na Wawelu.” - jak mówiła Romana Agnel podczas konferencji prasowej.



Zdj. materiał prasowy zespołu

Warsztaty są nieodłącznym elementem festiwalu, prowadzili je od lat związani z nim nauczyciele. Mimo głównego hasła festiwalowego jakim był renesans, jedynie Marie-Claire Bär Le Corre uczyła tańców z tego okresu. Pozostali nauczyciele zaproponowali głównie późniejszy repertuar. Trzeba jednak dodać, że tegoroczna edycja warsztatów zbiegła się z trzechsetną rocznicą wydania traktatu Pierre'a Rameau „Le Maître à danser” (1725).

Dlatego podczas warsztatów tańców barokowych Pierre-François Dollé zaproponował przyjrzenie się trzem tańcom wymienionym w kolejnym dziele Rameau „Abrégé de la nouvelle méthode...”, również opublikowanym w 1725 roku, w którym dzieli się z nami choreografiami, które uważa za najbardziej dopracowane i odzwierciedlające najlepszy francuski styl. Uczestnicy mogli się zapoznać podczas tych warsztatów z „La Bourrée des Princesses”, przedstawiającą czarujący taniec w stylu wytwornych zabaw (fr. fêtes galantes) w Grand Trianon; złożony „La Royale” – złachetną i elegancką sarabandę oraz radosne bourrée. Na koniec czekał uczestników „Menuet d'Alcide”, menuet o zaskakujących krokach, w duchu menueta balowego z jego obowiązkowymi figurami.

Francuski taniec renesansowy prowadziła Marie-Claire Bär Le Corre. Prezentując cykl dwóch rond zatytułowany „Pourquoy mon amy”, a także kilka branli morgué i coupé, na przykład branle de la moutarde oraz branle des chevaux („branle koni”). W repertuarze była też basse danse pt. „Vivrai-je toujours en tristesse”, która była tańczona jeszcze przed pojawieniem się pawany, a także następującego po nim, pełnego energii, tourdiona. Podczas masterclass uczestnicy pracowali nad choreografią do cyklu dwóch rond „Pourquoy mon amy”, branle de la Haye oraz nad różnorodnymi krokami z branle de Champagne, allemandy, pawany, gagliardy i courante. W tym roku celem warsztatów mistrzowskich była propozycja rekonstrukcji Ballet des Nymphes z baletu przedstawionego dla polskiego poselstwa w 1573 roku.

Kontredans angielski prowadziła Cécile Laye, biorąc po uwagę aktualną modę na okres Regencji, związaną z pojawieniem się ekranizacji powieści Jane Austin oraz serialu Bridgertonowie.

Warsztaty z zakresu Dawnych Tańców Polskich prowadził Leszek Rembowski. Warsztaty dotyczyły analizy „stylu polskiego” jako podstawy do poszukiwania wykonawstwa tańców polskich z XVII-XIX w. Podczas pracy prowadzący wykorzystywał dostępne źródła takie jak relacje i opisy, ikonografię oraz analizy muzykologiczne.

Nie zabrakło też bezpłatnych warsztatów tańców dawnych dla zainteresowanych dzieci i młodzieży odbywające się na świeżym powietrzu, prowadzonych przez tancerzy Baletu Cracovia Danza.

Festiwal zakończył się podobnie jak w zeszłym roku – Krakowskim Balem Królewskim otwartym dla publiczności, w Auli Florianka oraz pokazem specjalnym „Alla Polacca” na Rynku Głównym, gdzie wszyscy uczestnicy mogli wspólnie zatańczyć poloneza, prowadzonego przez Romanę Agnel co stało się już tradycją festiwalową.

Kraków

BALET CRACOVIA DANZA

26. Festiwal Tańców Dworskich Cracovia Danza

Dyrektor Festiwalu Romana Agnel

19-27 lipca 2025

SPEKTAKLE WARSZTATY POKAZY

Wawelska maskarada
19 lipca 2025, godz. 19.00
Plac Jana Nowaka-Jeziorańskiego (przed Galerią Krakowską)
Balet Cracovia Danza

Bolesław Chrobry. Koronacja
20 lipca 2025, godz. 18.00
Zamek Królewski w Niepołomicach (dziedziniec), ul. Zamkowa 2
Balet Cracovia Danza

Gala Festiwalowa
23 lipca 2025, godz. 20.00
Krakowski Teatr VARIETE
ul. Grzegorzowska 71

Ballet Polonais
Balet Cracovia Danza
Bilety w kasie i na stronie
Teatr VARIETE

Szczegóły: cracoviadanza.pl/festiwal

BALET CRACOVIA DANZA - INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

26. Festiwal Tańców Dworskich Cracovia Danza

Renesans – dziedzictwo tańca dworskiego

19-27.07.2025

Dyrektor Festiwalu Romana Agnel

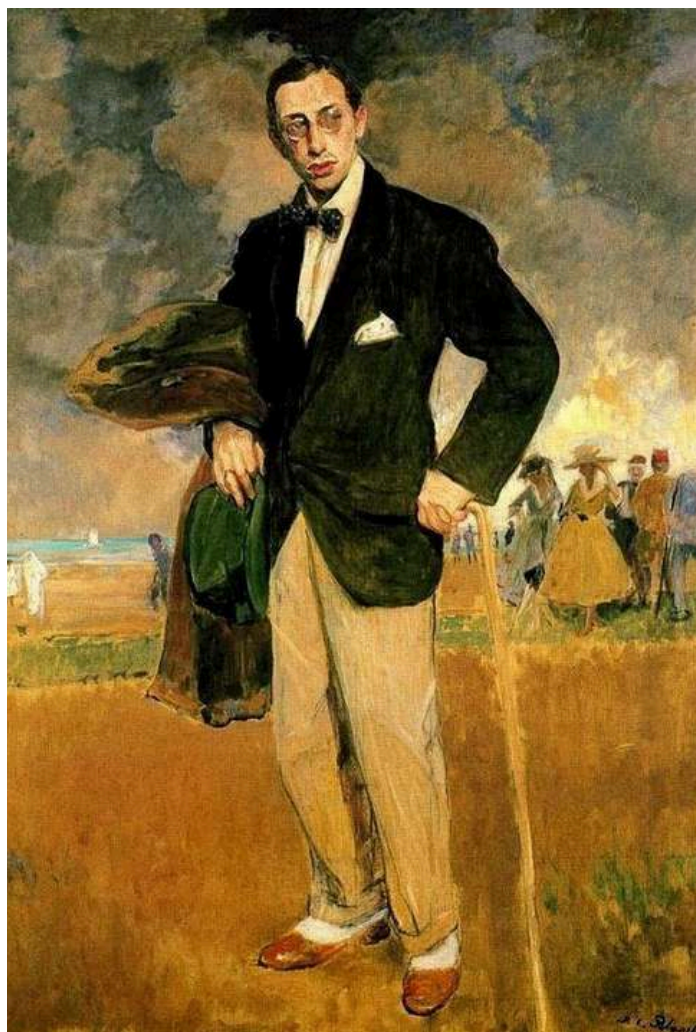
Fot. Ilja Van de Pavert, Proj. Adrianna Pulchny

Ekscentryczny kosmopolita pośród bohemy

Tekst: Gabriela Opielewicz

Igor Strawiński – nazwisko, które budzi podziw i kontrowersje. Jego droga była naznaczona niezrozumieniem i genialną intuicją, która zaprowadziła go na szczyty artystycznego świata, ale też w wir skandali, na zawsze odmieniając oblicze muzyki. Od burzliwej premiery *Święta wiosny* po intrygujące romanse i poszukiwanie własnego miejsca w świecie, historia Strawińskiego to opowieść o nieustannym dążeniu do nowatorstwa i artystycznej wolności, której echa wybrzmiewają do dziś.

Przeglądając inwentarz muzycznych mistrzów, niejednokrotnie zwracałam uwagę na nazwisko Igora Strawińskiego. Urodzenie w petersburskiej rodzinie artystów nie znaczyło, że rodzice przewidywali dla Igora karierę maestra. Ojciec jego, Fiodor, w młodości rozpoczął studia prawnicze, na które później zresztą, wysłał również syna – jednak żaden z nich ich nie ukończył. Pierwszy porzucił je ponoć ze względów finansowych, obaj jednak na rzecz miłości do muzyki. W tym znaczeniu jabłko od jabłoni pada naprawdę niedaleko. Poza tym gimnazjum Igoriusza ukończył z trudem, zdecydowanie nie należał do grona pilnych uczniów. Od dzieciństwa zanurzony w dźwiękach pianina miał szansę prawdziwie rozsmakować się w nich dopiero pod skrzydłami ukochanego nauczyciela - Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Co bardzo podobało się młodemu artyście, Rimski zniechęcał go do ewentualnych studiów w konserwatorium. Prawdopodobnie miał dobre przeczucie względem młodego talentu, którego konwencjonalne metody nauczania mogły szybko zniechęcić. Wcześniejsze lekcje pianina bowiem Strawiński wspominał jako nużące, samodzielnie wolał zgłębiać tajniki kontrapunktu i harmonii. Już ćwicząc skale postanowił wymyślić własną, zamieniając kolejność dźwięków i pomijając niektóre.



II. Portret Strawińskiego pędzla Jacques-Émile Blanche
Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=133446429>

Podczas jednego z petersburskich koncertów pianista został zauważony przez Siergieja Diagilewa. Ścieżki tych dwóch panów od tego momentu będą przeplatać się do końca ich życia, można więc powiedzieć, że w 1909 roku Strawiński poznaje swoje przeznaczenie. Wielki impresario Baletów Rosyjskich zapewne bardzo imponował młodemu artyście, na którego prośbę Igor tworzy swój pierwszy balet - *Ognistego Ptaka*. Diagilew miał szczęście, że szukając nowego talentu wpadł właśnie na Strawińskiego. Premiera została dobrze przyjęta przez towarzystwo paryskie, zafascynowane nawiązaniem do folkloru rosyjskiego, który uważali za egzotyczny i daleki od własnych intuicji kulturowych. Idąc tym tropem, we współpracy z Baletami Rosyjskimi powstaje *Pietruszka* w roku 1911 (przyjęta już nieco chłodniej) oraz *Święto wiosny*. Epizod tworzenia tego drugiego zapisał się na kartach historii tańca skandalem, który należy przedstawić obszernie dla pełnego jego zrozumienia.

Wyobraźmy więc sobie, że Strawiński siedzi w swojej ukochanej Szwajcarii, w Clarens koło Montreux lub w Morges. Komponuje balet na ogromną orkiestrę, która ledwo co była w stanie pomieścić się w orkiestronie Théâtre des Champs-Élysées. Solo na fagot rozpoczynające pierwszy akt stanowi niecodzienny wybór. Stosując bitonalność, Strawiński wprowadził do partytury zagadki piekielnie trudne do rozszyfrowania nawet dla wykwalifikowanych muzyków. Nieobeznane ucho mogło mieć wrażenie, że utwory całościowo są pozbawione rytmu. Strawiński niejednokrotnie był zmuszony grać trzymając rękę nad ręką, by osiągnąć dziwacznych układów klawiszy i dźwięków, które próbował wydobyć. Całość *Święta Wiosny* stworzył używając kompozycji mozaikowej. Muzyczne kafelki przedstawiane i docinane fragmentarycznie, którym towarzyszyło wielowarstwowe *ostinato*, tworzyły feerię dźwięków tak specyficznych, że sama jestem w stanie zrozumieć pierwotne oburzenie odbiorców. Muzycy podczas prób tak samo jak tancerze przeżywali absolutne katusze i zapewne, liczne załamania nerwowe.

Z relacji i wspomnień wiemy, że próby samej orkiestry były trudne. Pierre Monteux (dyrygent) nienawidził tej partii od pierwszego odsłuchu - nie polubił jej nawet po 50 latach od premiery. Waław Niżyński, choreograf, jako pierwszy ułożył taniec ofiary, której rolę początkowo tworzył dla swojej siostry - Bronisławy. Rodzeństwo doskonale się rozumiało, co mogłoby znacząco usprawnić próby, gdyby nie fakt, że kobieta zaszła w ciążę, a partię przekazano Marii Piltz. Młoda tancerka ponoć nie wytrzymała trudnych starć emocjonalnych i humorów Niżyńskiego, co niejednokrotnie prowadziło do awantur. „Choreograf niszczy ją do woli: deformuje jej nogi, sprawiając, że stoi nieruchomo z palcami u stóp skierowanymi jak najdalej do wewnątrz. To ohydne”. Proces powstawania był absolutnie wykańczający. Choreograf musiał ćwiczyć z każdą grupą, żeby nauczyć ich dobrego rozliczenia kroków, które było nieintuicyjne dla tancerzy klasycznych. Duet Strawiński-Niżyński również niejednokrotnie ścierał się, nie mogąc doliczyć się i uzgodnić kroków z muzyką.

Jak już nadmieniałam, piekielna partytura nie była jedynym powodem wybuchu skandalu. *Zeitgeist* Paryża nie odpowiadał nowatorskiemu podejściu Diagilewa, którego pomysł na program sam w sobie prosił się o kontrowersję. 29 maja wystawione miały zostać w kolejności: *Sylfidy*, *Święto wiosny*, *Duch róży* oraz *Tańce polowieckie*. Oczywista opozycja stylistyczna, w której znalazł się taneczny eksperyment, pozwala zakładać, że widownia tego wieczoru oczekiwała skandalu. Prawdopodobnie nie dowiemy się już jak naprawdę wyglądała premiera. Niektóre relacje przywodzą na myśl obraz artystycznej apokalipsy. „Zbrodnia na muzyce”, wobec której konserwatywna śmietanka paryskiej arystokracji musiała okazać swoje niezadowolenie, gwiżdżąc, krzycząc, rzucając wszystkim tym, co dało się znaleźć pod ręką. Miało dojść do rękoczynów, a zagrożenie było na tyle poważne, że z gmachu ewakuowano około 40 osób. Podobno harmider na sali tak skutecznie zagłuszał orkiestrę, że Niżyński zza kulis musiał przejąć stery i głośno wytupywał rytm tancerzom, stojąc na krześle, trzymany za poły marynarki przez kompozytora, by przypadkiem nie wylecieć na scenę, pochyliwszy się nadto do przodu. Jedynym i nadrzędnym poleceniem Diagilewa było, żeby za żadne skarby nie przerywać występu, niezależnie od reakcji widowni. Niektórzy twierdzą, że po tym feralnym wieczorze muzyk wybiegł z teatru ze łzami, rozwścieczony. Inni twierdzą, że owszem odbiór ze strony arystokracji był jednoznaczny, natomiast klasa artystyczna i bohema miała być zachwycona występem, a wśród nich Maurice Ravel, Claude Debussy oraz Coco Chanel.

Nie wiadomo czy Coco faktycznie była na premierze, czy pojawiła się podczas kolejnych wystawień. Podobno poczuła wtedy bezsprzecznie nic porozumienia możliwą do nawiązania z człowiekiem o tak niebagatelnym guście. Twórcy spotkali się nieco później, z inicjatywy Diagilewa. Znajomość z ikoną mody okazała się przydatna kompozytorowi, kiedy po rewolucji został uchodźcą w Paryżu. Coco przyjęła go pod swój dach. Ich romans (podczas którego Strawiński był przecież żonaty), choć niezbyt długi, być może pośrednio zainspirował oboje. Ją do stworzenia legendarnych perfum Chanel N°5, jego - do przejścia od modernizmu do neoklasycyzmu.

Krytycy nie pozostawili na Święcie wiosny i jej kompozytorze suchej nitki w pierwszym okresie od premiery w Paryżu.

„Muzyka Strawińskiego (...) nadaje się przepysznie do wygwizdania, bo jest natrętna, pewna siebie i w najwyższym stopniu dokuczliwa”, Enrico Cecchetti tak podsumował tę niewątpliwą nowinkę roku 1913. Pisał także: „Myślę, że wszystko zostało zrobione przez czterech idiotów: po pierwsze, Strawiński, który napisał muzykę. Po drugie, Roerich, który zaprojektował scenografię i kostiumy. Po trzecie, Niżyński, który skomponował tańce. Po czwarte, Diagilew, który zmarnował na to pieniądze”.

Pedagog, współpracujący w tym okresie z zespołem, miał mieszane odczucia względem kontrowersyjnego dzieła. Podobnie krytyczne wrażenia towarzyszyły współtwórcom. Nasz bohater nie był do końca przekonany do wizji choreograficznej Wacława Niżyńskiego. Miał nadzieję, że partyturę udałoby się powierzyć Michaiłowi Fokinowi, któremu zaufał przy tworzeniu dwóch wcześniejszych baletów. Pytany o to w późniejszym czasie zdawał się nawet pouczać Niżyńskiego w kwestii uzgadniania ruchów z muzyką.



Il. wycinek z gazety New York Times, Autor nieznany.
Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=16598915>

Strawiński twierdził, że pomysł na spektakl zrodził się w muzycznej wizji z jego snu, który miał wpływ na powstanie przedstawienia. Potem sam przeczył tym zeznaniom i niejednokrotnie zmieniał narrację. Tak naprawdę Nikołaj Roerich jako niepodważalny ekspert w dziedzinie folkloru rosyjskiego zaproponował scenariusz, bazując na ogromnej wiedzy i najprawdopodobniej to od niego zależał kształt spektaklu.



Il. Tancerki w oryginalnych strojach Mikołaja Roericha. Od lewej: Julitska, Marie Rambert, Jejerska, Boni, Boniecka, Faithful. Zdjęcie: Autor nieznany – skan z książki „First Nights: Five Musical Premieres” Thomasa F. Kelly’ego. Wydawnictwo Uniwersytetu Yale, New Haven 2000. Pierwotnie opublikowano w Londynie w 1913 roku w czasopiśmie „The Sketch”; domena publiczna. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26405686>

Romans z Coco Chanel nie był jedynym kontrowersyjnym aspektem życia prywatnego artysty. Wiele lat po jego śmierci znalazła się grupa osób doszukująca się wątków homoseksualnych między nim a Sergiejem Diagilewem. W okresie poprzedzającym premierę impresario związany był z Niżyńskim (któremu zarzucano, że wyłącznie ze względu na tę zażyłość otrzymał propozycję ułożenia choreografii *Święta wiosny*). Niespodziewanie tancerz niedługo później ożenił się z Węgierką - Romolą de Pulszky. Efektem tego mariażu było natychmiastowe usunięcie choreografa z zespołu i ogromna wściekłość Sergieja. Podejrzenia dotyczące homoseksualizmu Strawińskiego są jednak prawdopodobnie przesadzone. Czułe zwroty w listach do swoich przyjaciół prędkiej świadczą o odmienności w wyrażaniu uczuć typowej dla Rosjan, niż o faktycznych romansach.

Po II wojnie światowej Strawiński na stałe przeniósł się do Ameryki, gdzie nowym źródłem inspiracji stała się dla niego wieloletnia przyjaźń z kompozytorem Robertem Craftem. Możliwe, że to za jego sprawą zainteresował się techniką serialną, konkretnie dodekafonią. Dzięki Craftowi mamy dzisiaj możliwość posłuchania słów samego Strawińskiego, w cyklu nagranych rozmów, które prowadzili. Nawet na nagraniach widać, jak poważnie Igor podchodził do precyzji odtwarzania każdego zadanego dźwięku. „Muzyki musisz dotknąć, nie tylko jej słuchać, żeby prawdziwie odczuć jej wibracje”- przekonywał przyjaciela, wzorując się na technice, głuchego przecież pod koniec życia, Beethovena. Beethoven swoje kompozycje tworzył często z ołówkiem w zębach by lepiej odbierać drgania dochodzące z instrumentu.



Strawiński na okładce magazynu Time w 1948 roku, ilustracja Boris Chaliapin
 .Time magazine archive, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/wiki/index.php?curid=60507597>

Trudno powiedzieć czy Strawiński czuł, że w ogóle ma swoje miejsce w świecie. Z rodzinnej Rosji uciekł po rewolucji, Francja pomimo tego, że przyniosła mu sławę, nie stanowiła dla niego szczególnego źródła inspiracji. Ameryka wydawała się być może wygodną koniecznością. Ze względu na polskie korzenie podobno przez moment muzyk ubiegał się o polskie obywatelstwo, którego nie otrzymał lub z którego zrezygnował. Najbardziej dziwi mnie, że nie wybrał (być może nie mógł) Szwajcarii na swoje wieczne miejsce. Podróż życia Strawińskiego, zgodnie z jego prośbą, zakończyła się na wyspie San Michele w Wenecji. W prawosławnej części cmentarza znaleźć można bez trudu miejsce spoczynku Siergieja Diagilewa, który spoczął tam w 1929 roku. Na jego grobie podobno raz na jakiś czas ktoś kładzie nową parę baletek. W pobliżu wieloletniego współpracownika pochowany jest właśnie Igor Strawiński.

TANIEC, POT I ESPRESSO

Tekst i zdjęcia: Małgorzata Cierlik

Kiedy siódmego kwietnia wsiadałam w Krakowie do samolotu, miałam wrażenie, że lecę nie do Bolonii, ale prosto w burzę emocji. Ekscytacja, niepewność, odrobina paniki i pytania krążące w mojej głowie jak tornado: czy Bolonia znów mnie przyjmie z otwartymi ramionami? Czy nadążę za tempem na zajęciach z tańca klasycznego? Czy będę samotna? A przede wszystkim – czy to będzie ten wymarzony staż, o którym tyle razy śniłam? Tak, byłam przerażona. Ale czy jest ktoś, kto pakując walizkę i lecąc w nieznaną, nie czuje choćby odrobiny strachu? Nawet jeśli to „nieznane” jest miejscem, które znałam już z ubiegłorocznej wymiany erasmusowej. Strach towarzyszy każdej zmianie – szczególnie, gdy dotyczy ona rzeczy tak kruchej i wymagającej jak balet.



Do Bolonii wróciłam z konkretnym planem: trzy miesiące stażu w szkole baletowej Alma Danza – instytucji ukrytej na obrzeżach miasta. Trafiłam tam przypadkiem rok wcześniej. I był to cudowny przypadek. Już od pierwszych chwil poczułam się zainspirowana atmosferą, umiejętnościami i artystyzmem ludzi, którzy tworzą to miejsce. Pasja do sztuki tańca uczestników i uczestniczek zajęć była wręcz namacalna, a najbardziej inspirującą postacią okazał się Pier Paolo Gobbo - dyrektor artystyczny, nauczyciel tańca klasycznego dla zaawansowanych, człowiek z sercem większym niż scena Teatru La Scala i głową pełną najpiękniejszych kombinacji kroków i ćwiczeń. Wyjeżdżając z Bolonii w zeszłym roku, wiedziałam, że jeszcze tutaj wrócę.

Chciałam lepiej poznać włoską kulturę tańca klasycznego, nadrobić to, na co wcześniej zabrakło mi czasu i po prostu nacieszyć się miastem, które ma tak wiele do zaoferowania.

Gdy tylko dostałam zgodę na odbycie stażu, od razu wiedziałam, że to nie będzie zwykły pobyt. Alma Danza otworzyła przede mną drzwi do świata tańca w najpełniejszym wymiarze: od lekcji tańca klasycznego we włoskiej odświeżeniu, przez szycie kostiumów do spektaklu *Alicja w Krainie Czarów*, aż po doświadczenie zarządzania instytucją artystyczną od kuchni – czasem w przenośni, czasem dosłownie, bo włoska kawa była fundamentem codziennego życia. Staż nie tylko spełnił moje oczekiwania, ale zdecydowanie je przerósł. W ciągu trzech miesięcy nauczyłam się bardzo dużo, nie tylko w wyznaczonych zakresach, ale także w umiejętności radzenia sobie z przeszkodami, cierpliwości i akceptacji własnych niedoskonałości.



Doświadczylam ogromu zaufania i otwartości. Włoski styl tańca klasycznego zdecydowanie różni się od tego, który praktykuję na co dzień, co stanowiło dla mnie wyzwanie, ale jednocześnie nauczyłam się dbać o równowagę, by nie przeciążyć ciała i utrzymać formę przez cały pobyt.

Szycie kostiumów okazało się niezwykle ciekawym doświadczeniem. Miałam przestrzeń na eksperymentowanie i wychodzenie poza własną strefę komfortu z zadziwiająco pozytywnym efektem. To właśnie z tej wdzięczności i inspiracji powstało coś więcej – postanowiłam sformalizować moją pasję do szycia, tworząc markę Swanskirt, która będzie zajmować się projektowaniem i szyciem baletowych tuniczek.



W trakcie stażu spotkała mnie także lekcja pokory - skreśliłam kostkę podczas petite allegro. Gdy nie mogłam ćwiczyć, szukałam ukojenia w ulubionej kawiarni Maurizio (w której to także powstał ten felieton), gdzie rogalik z czekoladą był niemal terapią, a kawa – kompresem na duszę artystki na przymusowym L4. Może właśnie dzięki temu nauczyłam się większej czułości wobec siebie, musiałam z uważnością słuchać własnego ciała i próbowałam znaleźć złoty środek między pasją a potrzebą odpoczynku.

Dni i wieczory spędzałam spacerując po mieście - w ramach rehabilitacji i w poszukiwaniu codziennej dawki inspiracji. Bolonia tętni kulturą - dosłownie na każdym kroku. Spacerując po Bolonii, chłonełam atmosferę jak gąbka. Każdy zakątek tego miasta oddycha sztuką. Tu nawet graffiti na murze potrafi być manifestem artystycznym. Sztuka nieustannie przypominała mi, że może nie tylko inspirować, ale też otulać i wzmacniać.



Autorka tekstu w Bolonii, 2025

Jestem głęboko wdzięczna za każdy dzień spędzony w Bolonii i w Almie Danzie. Dzięki temu doświadczeniu spojrzałam na taniec z zupełnie innej perspektywy, na nowo zakochałam się w balecie i odzyskałam wiarę w to, że środowisko tańca klasycznego może być zdrowe i pełne akceptacji. Może przyjmować różnice, uznawać niedoskonałości za część ludzkiej cielesności, a nie coś do wymazania.

Podczas gali baletowej, widząc uczniów wspierających się nawzajem, poczułam dumę, że mogę należeć do tego świata. Pier Paolo Gobbo zadbał o to, abym czuła się częścią tej niezwykłej społeczności, już od pierwszego dnia powtarzał mi, że Alma Danza to teraz także mój dom - i naprawdę miał to na myśli. Na zawsze pozostanę mu wdzięczna za obdarzenie mnie zaufaniem, wolnością twórczą, szacunkiem do tego co sobą reprezentuję i przestrzenią do rozwoju, której wcześniej nie zaznałam w Polsce.

Chciałabym, żeby i u nas instytucje tańca klasycznego zmieniły swoje podejście. Nadal bywają opresyjne i niesprawiedliwe wobec tancerzy i tancerek - ludzi z pasją, którym powoli odbierana jest radość z tańca. Wierzę, że dzięki temu, czego doświadczyłam w Almie Danzie, będę mogła dzielić się tym dalej i zaszczepić w innych odrobinę włoskiego słońca.

Zamiast rygoru – dialog. Zamiast przemęczenia – balans. Zamiast oceniania – zrozumienie, że ciało nie jest maszyną. A niedoskonałość – to też forma piękna.

Bo sztuka nie powinna łamać. Powinna leczyć.





Festiwal Ciało i Czas, entuzjastycznie przyjęty zarówno przez twórców, jak i publiczność, powraca z drugą edycją w dniach 5–12 października w Teatrze KTO.

Hasło tegorocznej edycji to natura. Natura jako siła. Surowa, dzika, pulsująca pod skórą. To napięcie, które pcha ku działaniu, często wbrew logice i wygodzie. Festiwalowa selekcja artystów nie ucieka w idealizację natury. Wręcz przeciwnie – próbuje dotrzeć do jej sedna, rozbroić ją na mięśnie, instynkty, mity. To spojrzenie niekiedy prowokacyjne, czasem bezczelne, ale zawsze autentyczne. Chcemy eksplorować tożsamość i dzikość w świecie, w którym technologia coraz częściej kształtuje naszą codzienność – zaznacza kurator, Sławomir Szczurek.

Szczegółowy program sprawdzisz na teatrkto.pl/cialo-i-czas

Narodowy Balet Kanady gościł konferencję Positioning Ballet

W dniach 28 lutego do 2 marca odbyła się w Walter Carsen Centre i Four Seasons Centre for the Performing Arts w Toronto konferencja Positioning Ballet. Konferencja poświęcona pozycjonowaniu baletu w kulturze i ekonomii po raz pierwszy zagościła w Ameryce Północnej.

Inicjatywa Positioning Ballet została założona w 2017 r. przez Teda Brandsena, dyrektora artystycznego Dutch National Ballet, w celu tworzenia rozszerzonej sieci wsparcia dyrektorów baletu i tańca na całym świecie aby mogli dzielić się oni bieżącymi problemami, wyzwaniami, sukcesami i obawami ze swoimi rówieśnikami, a także zewnętrznymi ekspertami ze świata biznesu, sportu oraz szerokiego sektora sztuki i kultury.



Zdj. Positioning Ballet Foundation

Konferencje Positioning Ballet są kontynuacją programu DanceEast Rural Retreats, które po raz pierwszy zainicjowano w Wielkiej Brytanii w 2003 r. przez Assisa Carreiro, która była wówczas dyrektorem artystycznym i dyrektorem generalnym DanceEast. Carreiro poprowadził w tym roku dyskusje w Toronto. Uczestniczący dyrektorzy artystyczni wzięli udział w dyskusji i wysłuchali panelu kanadyjskich gości, w tym Caroline Ohrt z National Arts Centre, Weyni Mengesha z Souleppper Theatre Company, Laury Stein z Bruce Mau Design oraz Sharon Rudy z Korn Ferry Organizational Consulting.

Czym jest Positioning Ballet?

W świecie kultury i zmieniającego się rynku ekonomicznego Positioning Ballet promuje refleksję, naukę i wymianę doświadczeń między obecnymi i przyszłymi liderami zespołów, jest również skierowana na wsparcie tancerzy w ich zawodzie.

W świetle globalnych wydarzeń i zmieniających się wyzwań branżowych, potrzeba bardziej formalnej, międzynarodowej organizacji wspierającej dyrektorów artystycznych staje się coraz bardziej oczywista. Pierwszy krok ku temu został już zrealizowany poprzez zarejestrowanie fundacji zrzeszającej dyrektorów baletów.

W rozmowie z naszą Redakcją Robert Bondara, uczestnik tegorocznego spotkania w Kanadzie, podkreślił to co jest dla niego istotne, że „jest to platforma porozumienia pomiędzy dyrektorami. Jest to zarówno networking jak i pomaganie sobie wzajemnie nawet w codziennych sprawach funkcjonowania zespołów. Są obecni specjaliści z różnych obszarów, np. zdrowia tancerzy i well-being; patrzono na zespół z perspektywy branding i sprzedaży biletów. Rozmawialiśmy też na temat koprodukcji. Wartościowe jest zobaczyć jak taniec funkcjonuje w różnych regionach i kontekstach. Poznanie i zrozumienie odmiennych mechanizmów i rozwiązań niezwykle inspiruje do wdrażania w swoim zespole zmian stymulujących rozwój.”

Zapytaliśmy naszego rozmówcę o atmosferę panującą podczas tego spotkania, Bondara zaznaczył: „Zarówno więksi gracze jak Royal Ballet czy Duch National Ballet są na równi z mniejszymi zespołami, to jest bardzo istotne z perspektywy wymiany doświadczeń, bo niezależnie od skali, wiele problemów mamy takich samych. Oczywiście w środowisku polskim mamy specyficzne problemy organizacyjne, których nie ma gdzieś indziej, ale jest bardzo wiele elementów stycznych. To co jest dla mnie szczególnie cenne to utwierdzenie się, że podążamy zgodnie z dobrymi standardami i praktykami, które funkcjonują w innych zespołach baletowych. Zdajemy sobie też sprawę, na tle tych rozmów, jakie obszary mamy do poprawy.”

Zapytany o największe różnice jakie dostrzega w funkcjonowaniu zespołów w Polsce a zagranicą Robert Bondara wskazał że: „Na świecie funkcjonują różne modele organizacyjno-finansowe zespołów baletowych. Największe różnice, dostrzegam jednak w strukturze usytuowania baletów w teatrach operowych w kontekście działalności artystycznej. Jest to związane ze swobodą artystyczną, ilością spektakli i premier, oraz budżetem. Model skutecznie funkcjonującego zespołu baletowego przy teatrze operowym jest jak najbardziej możliwy do zrealizowania, i zdecydowanie należy się pochylić nad tym jak to lepiej zorganizować w Polsce. Chodzi o stworzenie warunków i możliwości do lepszego funkcjonowania zespołów baletowych, co w żaden sposób nie zagrozi repertuarowi operowemu, sprawi, że instytucja jako całość będzie silniejsza, a widzowie zyskają. Wystarczy popatrzeć na repertuar i ilość spektakli baletowych w Polsce i porównać je do zespołów zagranicznych. W Polsce w teatrach poza stolicą zespoły baletowe powinny oferować widzom więcej spektakli i premier jeśli chcemy utrzymać dobrą jakość wykonawczą i konkurencyjność wobec zespołów spoza polski, nie wspominając już o zaistnieniu w międzynarodowej świadomości stając się ambasadorem kultury polskiej .

W spotkaniu w Toronto wzięło udział 34 dyrektorów artystycznych z 17 krajów, którzy debatowali nad obecnym stanem baletu, koncentrując się na kluczowych problemach branży, jej ekonomii oraz dobrostanie tancerzy.

W Internecie nie zabrakło jednak głosów krytycznych sugerujących, że zebrani dyrektorzy reprezentują tylko wycinek świata baletowego, że zabrakło większej różnorodności. Czekamy zatem na następne spotkania i wprowadzanie kolejnych pozytywnych zmian.



Uczestnicy Positioning Ballet 2025

Cervilio Amador, Cincinnati Ballet
 Melissa Barak, Los Angeles Ballet
 Filip Barankiewicz, Czech National Ballet
 Tara Birtwhistle, Royal Winnipeg Ballet
 Robert Bondara, Poznan Ballet
 Federico Bonelli, Northern Ballet
 Ted Brandsen, Dutch National Ballet
 Kathleen Breen Combes, Ballet Rhode Island
 Daniela Cardim, Ballet Arizona
 Raphael Coumes-Marquet, Ballet am Rhein
 Christine Cox, BalletX
 Fernando Duarte, National Ballet of Portugal
 Jurgita Dronina, Lithuanian National Ballet
 David Hallberg, The Australian Ballet
 Christopher Hampson, Scottish Ballet
 Susan Jaffe, American Ballet Theatre
 Ty King-Wall, The Royal New Zealand Ballet
 Pontus Lidberg, Ballet de l'Opéra de Nice
 Linnar Looris, Estonian National Ballet
 Ingrid Lorentzen, The Norwegian National Ballet
 Hope Muir, The National Ballet of Canada
 Gennadi Nedvigin, Atlanta Ballet
 Kevin O'Hare, The Royal Ballet
 Simone Orlando, Ballet Kelowna
 Krzysztof Pastor, Polish National Ballet
 Nina Poláková, Slovak National Ballet
 Eric Quilleré, Ballet Opéra Bordeaux
 Mario Radačovský, Brno Ballet
 Adam Sklute, Ballet West
 Christian Spuck, Staatsballett Berlin
 Christopher Stowell, Royal Winnipeg Ballet
 Sofiane Sylve, Ballet San Antonio
 Francesco Ventriglia, Alberta Ballet
 Feng Ying, National Ballet of China

AUTORKI numeru 3.2025

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.

Marianna Jasionowska – doktor nauk społecznych, absolwentka Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego oraz Podyplomowych Studiów Teorii Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Pracowała na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, współpracowała z Instytutem Sztuki PAN, Zamkiem Królewskim w Warszawie, Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię tańca, historię nauczania i edukacji tanecznej, współczesne wychowanie przez taniec. Członek Polskiego Forum Choreologicznego, ZASP sekcji Tańca i Baletu, stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, odznaczona odznaką honorową "Zasłużony dla Kultury Polskiej".

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.

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

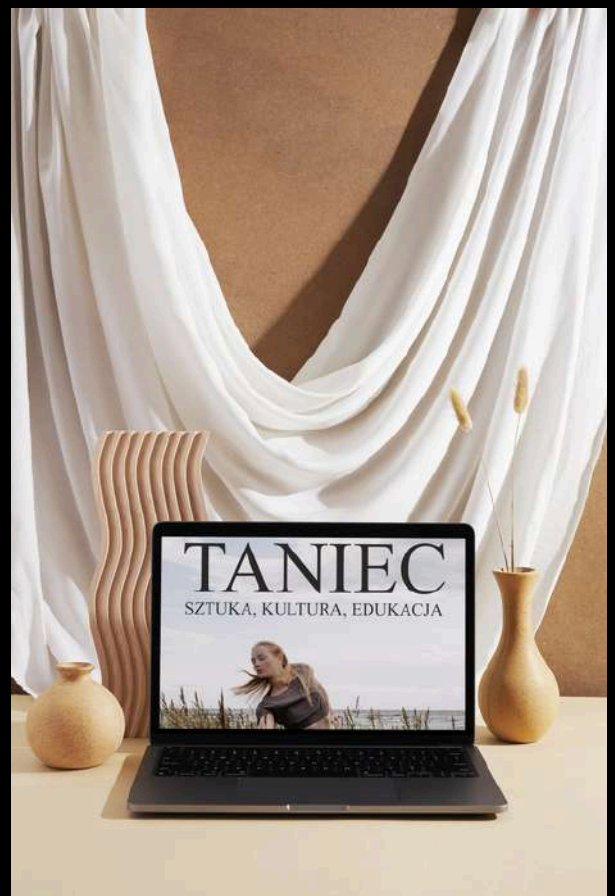
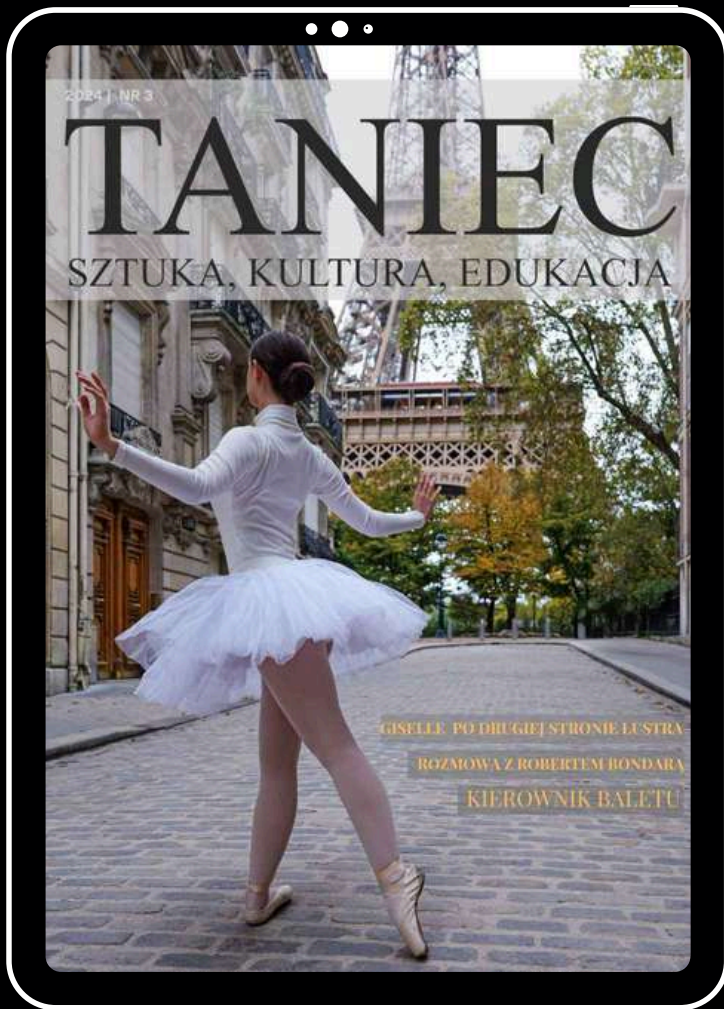
Dorota Miłka - absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim oraz podyplomowych studiów edytorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współpracuje m.in. z Kwartalnikiem Taniec oraz Wydawnictwem Ze Słownikiem, zajmuje się korektą i redakcją językową, pisze krótkie teksty użytkowe. W pracy zawodowej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

Agnieszka Narewska-Siejda – doktor filologii polskiej. Absolwentka Krakowskiej Zawodowej Szkoły Baletowej. Nauczycielka tańca klasycznego w Krakowskiej Akademii Tańca, Centrum Sztuki Tańca oraz Centrum Młodzieży im. dr. H. Jordana w Krakowie. Autorka artykułów w czasopismach naukowych i książkach zbiorowych, dotyczących różnorodnych zagadnień z historii baletu. Redaktorka czasopisma „Studia Choreologica”, współtwórczyni Polskiej Kroniki Tańca. Członkini Polskiego Forum Choreologicznego.

Gabriela Opielewicz - Studiuje psychologię na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jest absolwentką Niepublicznej Szkoły Sztuki Tańca w Poznaniu. Tańcem klasycznym oraz jazzowym zajmuje się od strony wykonawczej, pedagogicznej, jak i teoretycznej. Zainteresowania naukowe i kulturalne łączy w badaniach psychologicznych nad sztukami performatywnymi.

TANIEC

SZTUKA, KULTURA, EDUKACJA



Odwiedź nas

Czytaj TANIEC kiedy chcesz i jak chcesz.

www.taniecmagazyn.pl

Postaw nam kawę!

