

TANIEC

Nr 2/2020 (35)

EDUKACJA

KULTURA

SZTUKA

ROZPRAWA Z PANTOMIMĄ W BALECIE

ROZTAŃCZONE PANNEAU – O KOROWODACH
ZOFII STRYJEŃSKIEJ ORAZ BRZEMIENIU IWONY
PASIŃSKIEJ I POLSKIEGO TEATRU TAŃCA

TANIEC

Nr 2/2020 (35)

**EDUKACJA
KULTURA
SZTUKA**

TANIEC Nr 2/2020 (35)

ISSN 0867-8820

WYDAWCA: INSTYTUT ROZWOJU KULTURY

Redakcja: Anna Banach, Marianna Jasionowska (red.naczelną), Ewa Kretkowska, Marta Mück, Justyna Stanisławska, Marta Seredyńska, Aleksandra Pacak.

Opracowanie graficzne i skład: PJ

Korekta: Dorota Mitka

Nasza okładka:

Cracovia Danza *Bassa Danza z madonnami* fot. Ilja Van de Pavert

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Prezentowane teksty zawierają prywatne poglądy autorów

SZTUKA

Roztańczone panneau –
o Korowodach Zofii Stryjeńskiej
oraz Brzemieniu Iwony
Pasińskiej
i Polskiego Teatru Tańca
– **Anna Banach**
-20-

Rozprawa z pantomimą w balecie
– **Elżbieta Pastecka**
-10-

WYWIAD

Rozmowa z solistką baletu Opery
na Zamku w Szczecinie -
Karoliną Cichy-Szromnik
– **Magdalena Jagiełło**
-4-

RECENZJE

Taneczna podróż w czasie –
Aleksandra Pacak-Dragańska
-28-

Październikowe premiery
Centralnej Sceny Tańca
– **Justyna Stanisławska**
-7-

Tajwański teatr tańca. Recenzja
książki Izabelli Łabędzkiej
– **Anna Gryszkiewicz**
-31-

VARIA

Przesłanie Jacka Jekiela na
Światowy Dzień Baletu
-19-

RELACJA

„The Big Bang” w Zielonej
Górze – **Marta Seredyńska**
-9-

Emocje kongresowe, postulaty
i obietnice
– **Marianna Jasionowska**
-35-

RECENZJE

Przestrzeń jak powietrze
– **Marta Seredyńska**
-16-

Rodzinny portret zanurzony w
tańcu i śmierci. Recenzja *YAG*
Batsheva Dance Company
– **Marek Zadłużny**
-38-

XVI edycja Międzynarodowego
Festiwalu Tańca Zawiorowania –
Marta Seredyńska
-33-

Rozmowa z solistką baletu Opery na Zamku w Szczecinie - Karoliną Cichy-Szromnik

W momencie zamknięcia teatrów i scen baletowych Opera na Zamku w Szczecinie zainicjowała cykl rozmów ze swoimi artystami na temat ich muzycznych wyborów, wielkich wyzwań, najtrudniejszych ról, „wpadek” na scenie i artystycznych marzeń. Na łamach Kwartalnika przedstawiamy rozmowę z solistką baletu Opery na Zamku Karoliną Cichy-Szromnik*.

Magdalena Jagiełło-Kmieciak: W operze najbardziej kochasz...?

Karolina Cichy-Szromnik: W Operze, czyli miejscu pracy – ludzi. W operze jako królowej sztuk to, że można wyśpiewać i wytańczyć miłość... Teatr to bardzo specyficzne miejsce pracy, w innej z reguły emocje zostawia się za drzwiami, żeby móc tę pracę skutecznie wykonywać, do teatru bez emocji lepiej nie wchodzić, bo jak można bez słów – tańcem, prowadzić dialog z widzem? Opera jest pełna pięknych ludzi – wystarczy zapytać muzyków, śpiewaków, tancerzy, dlaczego kochają to, co robią, i wtedy – metaforycznie wchodzi się do pięknego ogrodu, z którego nie chce się nigdy wyjść. Artyści są jak anioły żyjące w dwóch światach. A sam gmach operowy? Ileż on skrywa historii z tych dziesiątek lat! Gdyby tylko ściany mogły mówić... Poza tym – wszyscy pracownicy Opery to rodzina. Z każdym z działów, który jest w teatrze, podczas lat pracy zżywamy się tak mocno jak z bliską osobą. To piękne!

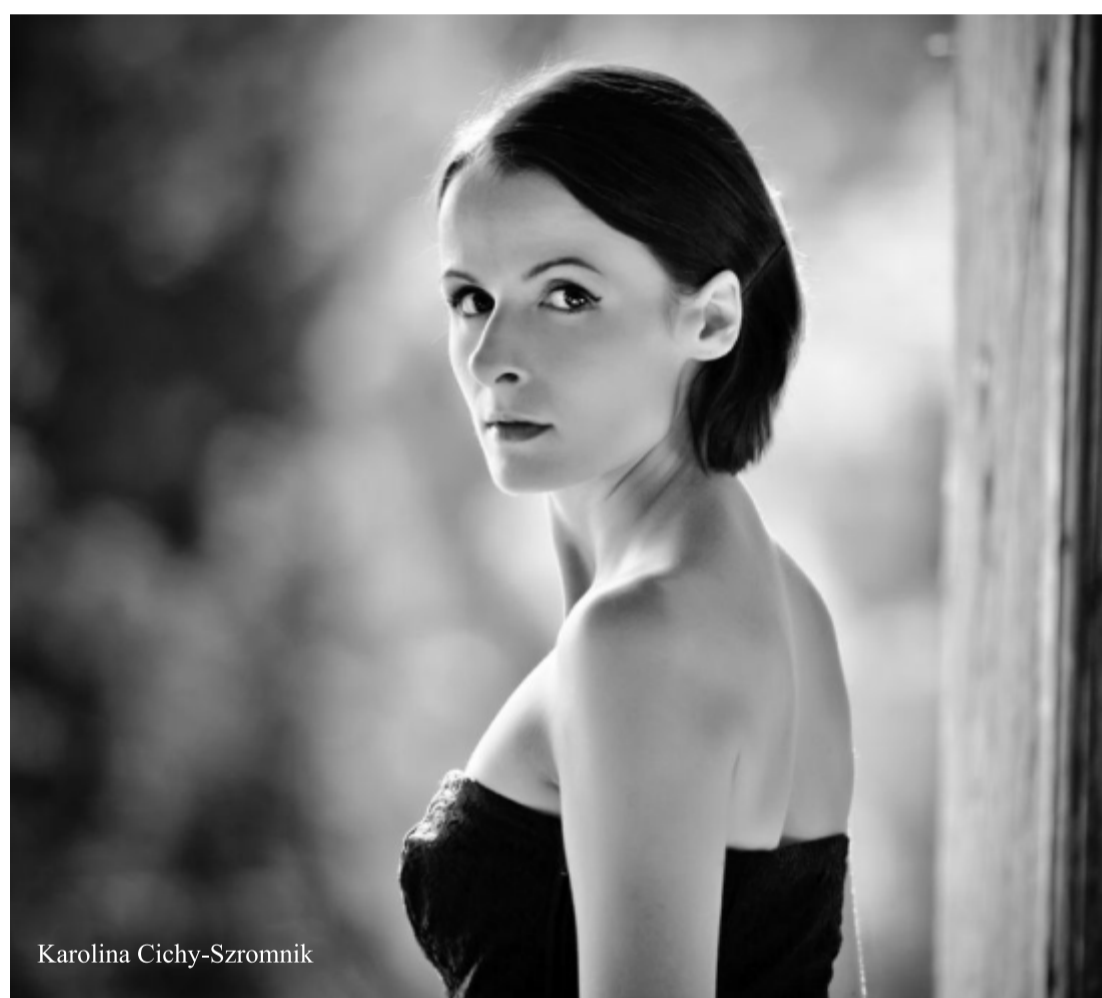
Postać, którą grasz najchętniej, to...

Było ich trochę i z każdą mam osobistą relację, więc trudno wybrać (*śmiech*). Początki mojej pracy na scenie przypadły w Operze Krakowskiej, tam zatańczyłam m.in. w spektaklu *Spojrzenia*. W pierwszym akcie tańczyłam solo drapieżnej Czarnej Kobiety z *Nocy Walpurgii*. Drugi akt zaczynałam dziewięciominutowym duetem Hoty Aragońskiej w *Hiszpańskich miniaturach*. Partnerowały nam na scenie jeszcze cztery pary. Ta choreografia była tak wymagająca, że w dwóch ostatnich minutach tańczyliśmy z sinymi plamami na twarzy ze zmęczenia! Sądziłyśmy, że w miarę prób, będzie lżej – nie było (*śmiech*)! W tym samym teatrze zatańczyłam też *Kopciuszka*. Pamiętam, że na porannej próbie przed pokazem przedpremierowym próbowaliśmy duet z Księciem. Po zakończeniu duetu choreograf (Giorgio Madia) powiedział: „Dobra robota. To bardzo profesjonalne z twojej strony”. Okazało się, że cały duet tańczyłam z gorsetem, który zjechał mi do pasa ukazując górną część ciała! Szybko pojęłam, dlaczego mój partner przez sześć minut tańczył czerwony jak burak (*śmiech*)! Do ulubionych postaci należą niewątpliwie Annamiggeli z *Polowania na czarownice* i Christiane F. z *Dzieci z dworca ZOO*. Aaaa! I rola aktorska Patsy w musicalu *Crazy for You* Opery na Zamku w reżyserii Jerzego J. Połońskiego! To dopiero była zabawa!

Najtrudniejsza rola w twojej karierze to...

Emocjonalnie – Annamiggeli w *Polowaniu na czarownice* i Christiane F. z *Dzieci z dworca ZOO*. Annamiggeli – bo choreografka Cathy Marston stworzyła wymagający portret dziecka, które musi opowiedzieć to, czego nie wolno mówić. Czuję trochę, że mówię za wszystkie dzieci, nierozumiejące komunikacji dorosłych, ale czujące się odpowiedzialnymi za krzywdę, którą sobie dorośli wzajemnie wyrządzają. A jednocześnie mogłam być tylko dzieckiem. Musiałam poszukać tych emocji głęboko w

sobie. Nigdy o tym nie mówiłam, ale potem przez półtora roku zmagalam się z bólem żołądka – tam Annamiggeli miała skumulowany ból, kiedy odtwarzałam ją w spektaklu. Ale kocham ją nadal. Christiane F. w *Dzieciach z dworca ZOO* w choreografii Roberta Glumbka to część mojego serca. Oddałam się tej roli w pełni, codziennie czytałam fragmenty książki, co parę dni oglądałam film. Pomogły mi obrazy z dzieciństwa: dworzec w Katowicach, przez który czasami wracałam ze szkoły, roił się od narkomanów, którym nikt nie pomagał – oni po prostu byli częścią „krajobrazu”. Pamiętam, że czekając na autobus, często im się przyglądałam, stojącym w ekstremalnie wygiętych pozach. Zadawałam sobie wtedy pytanie, dlaczego nie można im pomóc, dlaczego oni nie mogą zobaczyć świata z mojej perspektywy, co ich zepchnęło do tego miejsca, w którym są teraz? Potem w autobusie do domu ciekły mi łzy po policzkach. To zabrzmiało głupio, ale to właśnie te obrazy, ci ludzie, byli ze mną przez cały czas tworzenia postaci i na scenie, w spektaklu. Jestem wdzięczna, że Robert Glumbek dał mi szansę zagrania w tym spektaklu.



Karolina Cichy-Szromnik

Twój ulubiony balet to...

Trudne pytanie, ale mogę powiedzieć, który nie jest moim ulubionym. To *Dziadek do orzechów*. Mam nadzieję, że Czajkowski by się nie obraził (*śmiech*).

Najtrudniejsze przeżycie na scenie...

Kiedy miałam 40-stopniową gorączkę i nie wiedziałam, czy dożyję do końca choreografii. Tańczyliśmy z zespołem „wstawkę” baletową w operze *Faust* Gounoda. Zeszłam ze sceny, położyłam się na ziemi i... dalej nie pamiętam.

Najbardziej dumna jesteś z roli...

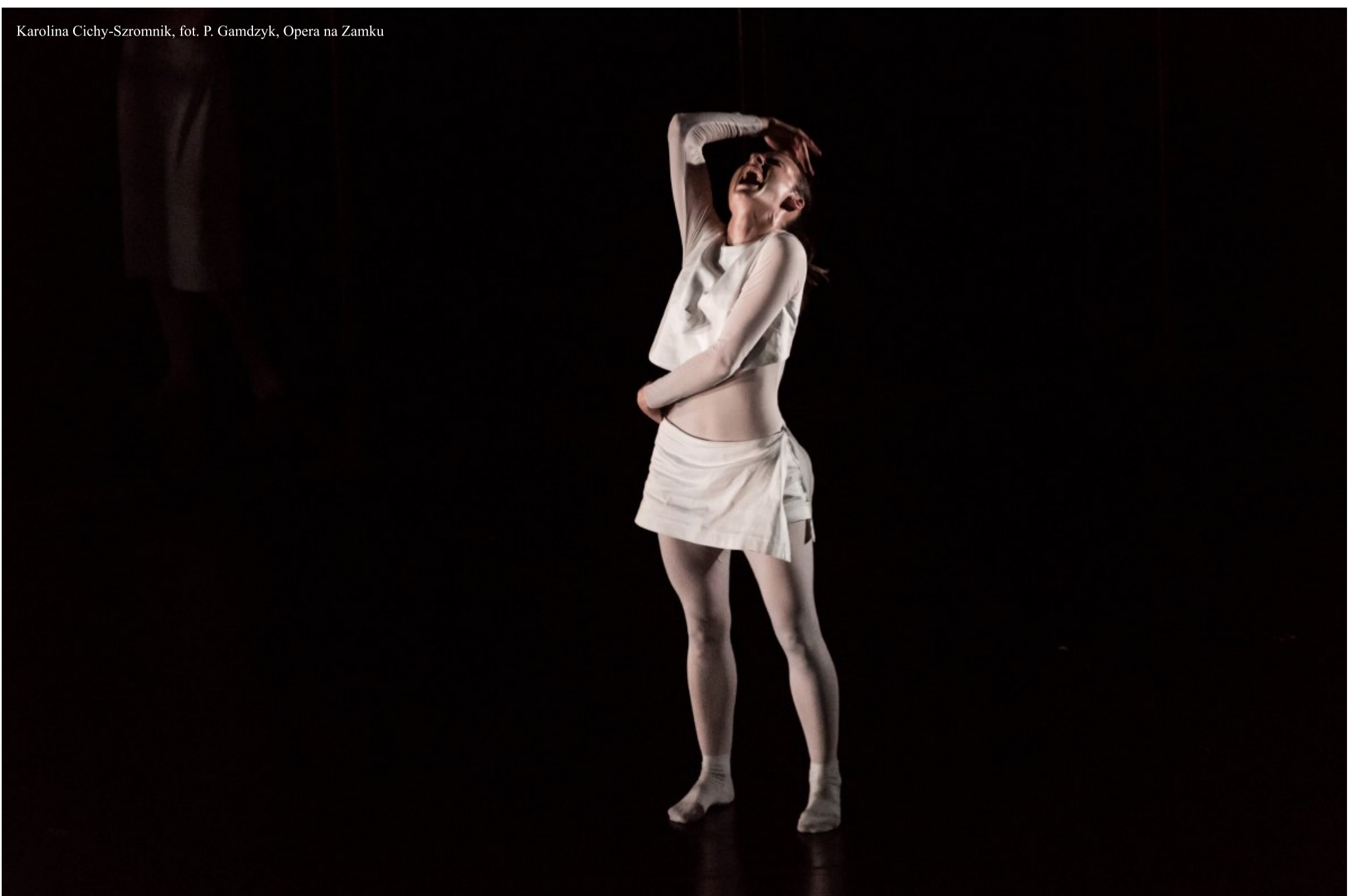
Jestem dumna z tego, że jestem tancerką baletową. Tak generalnie. Bo wiem, ile ten zawód wymaga poświęceń. Jestem dumna, że poświęciłam mu się w 100%.

O jakiej roli wciąż marzysz?

To zabrzmiało jak pycha, ale w tajemnicy zdradzę, że moje sceniczne marzenia się spełniły (*śmiech*). Nie miałam marzeń co do ról. Chciałam tańczyć, to wszystko. Jedyne oczekiwania, jakie miałam, to wobec samej siebie. Na sali baletowej, na scenie. Wszystko, co udało mi się zatańczyć,



Karolina Cichy-Szromnik jako Czerwona Królowa



Karolina Cichy-Szromnik, fot. P. Gamczyk, Opera na Zamku

to moje małe sukcesy. Ale moim prawdziwym marzeniem była praca z Robertem Glumbkiem. Był absolwentem tej samej szkoły, którą skończyłam, i uchodził za absolutne guru. Jego zdjęcia wisiały na ścianach, a ja – jako uczennica szkoły – wpatrywałam się w nie jak „sroka w kość” (*śmiech*)! Kiedy zobaczyłam go pierwszy raz na scenie na żywo wydawało mi się, że technika, w której się porusza, jest z innej planety. I od tej chwili postanowiłam na tą planetę dotrzeć (*uśmiech*). Kiedy Robert Glumbek wszedł do sali baletowej 15 lat później, gdy już tańczyłam w Operze na Zamku, myślałam, że zemdleję! Od tamtego czasu brałam udział w trzech spektaklach w jego choreografii. Dotknęłam geniuszu mistrza. I dotarłam na tamtą planetę (*uśmiech*).

Ulubiony kompozytor to...

Nie będę oryginalna: Giuseppe Verdi, bo wywołuje ciarki na plecach, Fryderyk Chopin – nie potrzebuje wyjaśnienia (*śmiech*), Erik Satie – uważali go za wariata. Cóż, geniusz i tak się objawia...

Nie przepadasz za...

Richardem Wagnerem. Nie rozumiem. Może kiedyś do niego dojrzeję.

W wolnych chwilach tańczysz...

Uhhh... trudny wybór. Mam taki album, do którego szaleję niezależnie od nastroju. Sprawdziłam: dobrze się do niego tańczy, szaleje, płacze, rozmyśla i sprząta (*śmiech*). To *Where The Light Is: John Mayer Live In Los Angeles*. Kocham go miłością szczerą i bezwzględną. I album, i Johna.

*Karolina Cichy-Szromnik

Solistka baletu Opery na Zamku w Szczecinie. Absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Bytomiu, Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz dyplomowany instruktor tańca współczesnego. Była solistką Opery Krakowskiej, gdzie pracowała do 2011 r. W 2013 r. w plebiscycie *Po pięciu latach* otrzymała od dziennikarzy i publiczności nominację do nagrody dla najlepszej tancerki Opery Krakowskiej. Związana z Operą na Zamku w Szczecinie od 2011 r. W sezonie 2015/2016 wykreowała rolę Anny Miggeli w spektaklu *Polowanie na czarownice* w chor. Cathy Marston, która została uznana przez Dziennik Teatralny za „Najlepszą rolę żeńską” w szczecińskich teatrach w sezonie. W 2017 r. została odznaczona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze-Gloria Artis”. Podczas rozdania XI Teatralnych Nagród Muzycznych im. Jana Kiepury otrzymała wyróżnienie dla najlepszej tancerki współczesnej. W sezonie 2017/2018 zatańczyła rolę Christiane F. w balecie *Dzieci z Dworca ZOO*, w choreografii cenionego na świecie Roberta Glumbka. Jej kreacja spotkała się z uznaniem krytyków. W 2018 r. Dance Europe The International Dance Magazine Published in London (October no.232) w rubryce „Critic's Choice” (Alison Kent) wybrał ją w kategorii „Outstanding Performance by a Female Dancer” (wybitne wykonanie przez tancerkę) za rolę Christiane F. w *Dzieciach z dworca ZOO*. Za tę samą rolę otrzymała nominację do Bursztynowego Pierścienia 2018, w kategorii „najlepszy aktor”. Po raz kolejny, w 2019 r. otrzymała nominację do XIII Teatralnych Nagród Muzycznych im. Jana Kiepury i otrzymała nagrodę dla "najlepszej tancerki – pozostałe formy taneczne" za rolę

Christiane F. we wspomnianym wyżej spektaklu. Ma na swoim koncie szereg solowych partii w spektaklach baletowych. Jako pedagog pracowała w Krakowskiej Akademii Tańca, Klubie Sportowym „Korona” w Krakowie, była instruktorem tańca w Zespole Szkół Społecznych nr 1 w Krakowie. Uczyła tańca klasycznego, współczesnego oraz techniki tańca w Państwowym Ognisku Baletowym w Szczecinie. W sezonie 2017/2018 pełniła rolę pedagoga i repetytora zespołu baletu Opery na Zamku w Szczecinie. W sezonie 2018/2019 prowadziła warsztaty interpretacji ruchowej dla chóru dziecięcego Opery na Zamku w Szczecinie. Od 2012 r. wspomaga konsultacjami Zespół Pieśni i Tańca „Szczecinianie”. Od 2019 r. jest pedagogiem International Dance Academy w Kołobrzegu, dla której stworzyła choreografię do baletu „Cebulinek” do muzyki Karena Chaczaturiana.



K. Cichy w *Dzieciach z dworca Zoo*, fot. P. Gamczyk

Październikowe premiery Centralnej Sceny Tańca

Centralna Scena Tańca to kolejny projekt Fundacji Artystycznej PERFORM zrealizowany wspólnie z Mazowieckim Instytutem Kultury. Od marca tego roku na scenie MIK możemy oglądać prezentacje tańca solowego oraz duety taneczne. W październiku kłamrą tematyczną stały się *relacje w intymnych konstelacjach*.

Mimo wielu przeciwności, jakie niesie ze sobą czas pandemii, 22 października kuratorce Paulinie Świąciańskiej udało się pokazać trzy interesujące duety taneczne - wykonania premierowe *Pure*, *Papierowej miłości* i *Uncommodum*.

Wszystkie trzy spektakle różniły się od siebie bardzo zarówno formą i wykorzystanymi technikami ruchu, jak i podejściem do tematu relacji międzyludzkich. Bo trzeba przyznać, że to jak owe relacje przebiegają, czym są, co jest ich istotą łączy ze sobą tematycznie prezentowane choreografie. Wieczór otworzył *Pure* Evy Klimackovej, słowackiej tancerki i choreografki, której partnerował urodzony w Buenos Aires (Argentyna) Leandro Villavicencio. W spektaklu widzimy rodzącą się bliską relację kobiety i mężczyzny. Nie jest to jednak relacja miłosna, lecz związek dwojga ludzi uwikłanych w jedną przestrzeń. Początkowo tkwią w jednym miejscu, zakotwiczeni w sobie samych, wykonując tylko nieznaczne ruchy w przytłumionym świetle reflektorów. Ich taniec to powtarzalne sekwencje wprowadzające widza w stan zamyślenia, wyciszenia, skupienia jedynie na ruchu ciał i dźwiękach spokojnej elektronicznej muzyki. Z czasem muzyka miesza się z ludzkimi głosami, a tancerze zbliżają się do siebie i oddalają. Na zmianę przejmują inicjatywę.

Raz ona przemierza scenę po okręgu, innym razem on prowokuje ją do kolejnego ruchu. Ich taniec pełen jest bliskiego kontaktu. Sprawia wrażenie wspólnych poszukiwań, w których kobieta i mężczyzna razem badają przestrzeń poprzez krzywizny swych ciał, zmianę ich rytmów, falowanie, zbliżanie się i oddalanie, wymianę energii, wzajemne zatrzymywanie i wprawianie w ruch. *Pure* Klimackovej i Villavicencio jest odkrywaniem bliskiej relacji międzyludzkiej, tak bliskiej, że jest to relacja między każdym centymetrem ciała tancerzy, niemalże każdą ich komórką. Na proces ów ma wpływ cały szereg czynników: przestrzeń, dźwięki, tempo muzyki, światło – wszystko to zmienia się wraz z każdym poruszeniem ich ciał płynnie i harmonijnie. Jest to zapewne odbicie doświadczenia Klimackovej w pracy z techniką Body-Mind Centering, w której ciało jest jedynie odzwierciedleniem stanu umysłu i jednocześnie środkiem do pełniejszego doświadczania samego siebie i otaczającego świata. Konstelacje, w które wchodzi tańczący, ewoluują wraz z nimi w czasie przedstawienia całkowicie pochłaniając uwagę widzów. Czy tak właśnie powinny wyglądać relacje międzyludzkie? Stanowiąc nieustanną wymianę myśli, doświadczeń, uczuć, energii bez ustalania nadrzędności jednej nad drugą? Czy my, a wraz z nami nasze relacje, jesteśmy niekończącą się, czystą, wciąż podlegającą zmianom, interakcją w bezkresnej czasoprzestrzeni?

Jako drugą, oglądam etiudę dwojga osiemnastoletnich artystów – Zuzanny Ziólek i Jana Duszy, którzy w pomysłowy sposób przeplatają taniec z pantomimą. To krótka, romantyczna opowieść o miłości. W ciągu ośmiu minut poznajemy historię gwałtownego uczucia, które wybucha nagle, by całkowicie zawładnąć dwojgiem kochanków. Przelotne spojrzenie staje się fascynacją, której oboje nie rozumieją. On próbuje ubrać ją w słowa pisząc



gorące listy, ona usiłuje uspokoić bicie serca czytając je. *Papierowa miłość* balansuje pomiędzy tańcem a pantomimą. Świetnie wykorzystano scenografię i rekwizyty: grają tu stół i krzesło, razem z tancerzami wirują zapisywane kolejno kartki – miłosne listy. Choreografia jest dynamiczna i prosta zarazem, budując narrację przedstawienia. Na uwagę zasługuje nie tylko taneczne przygotowanie artystów, Ziółek i Dusza prezentują również dobrze aktorsko postawione postacie z ich mimiką i gestami tak, że wszystko jest spójną kreacją, być może wartą rozwinięcia i stworzenia krótkiego spektaklu tanecznego.

Wieczór kończy *Uncommodum* – spektakl taneczny z elementami performance'u, w wykonaniu Stefano Silvino i Michała Adama Górala, dwóch doświadczonych tancerzy, choreografów, performerów. Z dymu i mroku, w snopach białego zimnego światła wyłaniają się powoli dwaj mężczyźni. Stoją po przeciwnych stronach sceny. Są jak dwa przeciwstawne bieguny. Konwulsyjne, rwane, krótkie poruszenia jednego kontrastują z powolnym płynnym ruchem ciała drugiego. Wokół słychać ciągle pulsujący dźwięk, męskie niezrozumiałe głosy w różnych językach. Dwie całkowicie odmienne osoby, dwie przestrzenie, dwa sposoby pokonywania jej, funkcjonowania w niej i ze sobą nawzajem. Tancerze zbliżają się do siebie i oddalają. Ich bliski kontakt jest nie tylko wymianą energii, oddechów, poruszeń, zbliżeniem kończyn – jest pełen napięcia, walki. Scena staje się matą zapaśników, na której widzowie mogą z bezpiecznej odległości oglądać ich zmagania, zastanawiając się kto z kim toczy tę walkę. Może to obraz naszych wewnątrz i bitew staczanych przez nas samych codziennie w naszych głowach? Ruchy tancerzy stają się bardziej gwałtowne, każdy mięsień drga z wysiłku, obaj na zmianę starają się zdominować partnera, upokorzyć go, stłamsić. Kiedy dochodzi do kulminacji napięcia pozostaje im już tylko wyczerpujący wyścig po okręgu, wciąż przed siebie, bez celu, aby dalej, aby szybciej. A potem znów razem, oko w oko i nie wiem już czy to dwoje ludzi wspierających się wzajemnie, czy dwóch gladiatorów walczących ze sobą na śmierć i życie. Kiedy obaj wycieńczeni padają na ziemię, a konwulsyjne drgawki ustają, gaśnie światło i zadają sobie pytanie czy tak właśnie wyglądają nasze relacje na co dzień? Czy każde wyjście poza strefę komfortu oznacza walkę z innymi i z samym sobą? A może to tylko męski świat?

Jacy jesteśmy naprawdę? Jakie są nasze intymne konstelacje? Co dajemy innym, a co otrzymujemy w zamian? Jakie są nasze relacje, kiedy żyjemy w harmonii, kochamy, walczymy? Jakie związki budujemy jako kobiety, mężczyźni, młodzi i dojrzały? Być może podświadomie znamy odpowiedzi na te pytania, a może po obejrzeniu któregoś ze spektakli pytań jest jeszcze więcej.

Justyna Stanisławska

PURE - polska premiera w międzynarodowym składzie Eva Klimackova i Leandro Villavicencio

Company E7KA – Eva Klimackova

Choreografia : Eva Klimackova

Taniec : Eva Klimackova, Leandro Villavicencio

Światła w wersji oryginalnej: Yann Le Bras

Muzyka: Un escargot vide, Jonathan Lefèvre-Reich

PAPIEROWA MIŁOŚĆ - warszawska premiera w wykonaniu Zuzanny Ziółek i Jana Duszy

Reżyseria i wykonanie: Zuzanna Ziółek, Jan Dusza

Muzyka: Jan Dusza

UNCOMMODUM - premiera przygotowana przez Stefano Silvino i Michała Adama Górala

Choreografia i taniec: Stefano Silvino i Michał Adam Góral

Organizator: Mazowiecki Instytut Kultury; Fundacja Artystyczna PERFORM

Projekt: Centralna Scena Tańca w Warszawie

Kurator: Paulina Świącańska



„The Big Bang” w Zielonej Górze

Sfera Ruchu to sieć festiwalu tańca, odbywających się w trzech ośrodkach: Zielonej Górze, Słupsku i Toruniu. Tegoroczna edycja zielonogórskiej imprezy połączona została z X-leciem organizującej ją Pracowni Teatru Tańca i była okazją nie tylko do spotkania artystów z różnych części Polski, ale i do podsumowań oraz wspomnień.

Aktualna sytuacja związana z pandemią COVID-19 nie sprzyja realizacji większych imprez, do których z pewnością należą festiwale. Jednakże Markowi Zadłużnemu i jego zespołowi udało się nie tylko zorganizować tegoroczną edycję Sfery Ruchu, ale i stworzyć podczas niej niepowtarzalną atmosferę. Chociaż plany były nieco bogatsze (jednak w związku z kolejnymi ograniczeniami musiały ulec modernizacji), to ostateczny kształt tanecznej imprezy był bardzo zadowalający.

Tegoroczne, dwudniowe święto tańca w Zielonej Górze odbyło się pod hasłem „The Big Bang” – i rzeczywiście był to wybuch pozytywnej tanecznej energii. Choreografie zespołowe zaprezentowali Teatr Tańca AKRO oraz Koniński Teatr Tańca, publiczność miała okazję również obejrzeć małoobsadowe pokazy w wykonaniu Iwony Wojnickiej, Projektu PańFu i Teatru Ruchu Pracownia Artystyczna KULTURKA. To, co łączy wymienionych artystów, to wybór krótkich form. Żadna z nich nie przekraczała kwadransa, była zarazem bogata merytorycznie, jak i ruchowo. Chociaż poruszały różne tematy, to w każdej z nich zobaczyć można było profesjonalnie przygotowanych tancerzy – niekiedy bardziej subtelnych i skupionych na własnych ciałach, innym razem dynamicznych i przyciągających uwagę partnerowaniami i płynnością ruchów.

Zaznaczyć należy, że zielonogórska Sfera Ruchu była nie tylko okazją do prezentacji prac scenicznych, dyskusji o tańcu czy uczestniczenia w warsztatach gagi z Małgorzatą Mielech (bardzo angażujących i rozwijających). Tegoroczna edycja festiwalu połączona została z X-lecie gospodarzy imprezy – prowadzonej przez Marka Zadłużnego Pracowni Teatru Tańca (zmieniającej właśnie nazwę na Physical ArtHouse). Wyjątkowy wieczór prezentacji, oprócz gościnnych pokazów, zawierał wiele akcentów związanych z jubileuszem zespołu. Trzy choreografie, które zaproponowali gospodarze festiwalu udowodniły nie tylko różnorodność, ale i rozwój grupy. Już stworzone dziesięć lat temu *Femini_kan* było propozycją odważną, dowcipną, ale i zadziorną. Kobiecość ukazana została w nim w sposób drapieżny i nieco prowokujący, w sposób jaki znany jest widzom z popkultury. Śmiałe stroje i pozy, energiczne partie grupowe i indywidualizm prezentowany przez tancerzy już dekadę temu zapowiadały świetną pracę zespołu. Udowodniły ją, zaprezentowane podczas festiwalowego wieczoru ostatnie spektakle grupy: *Happiness | Happiless* oraz *National Anthem*. To pełnowymiarowe spektakle, w których współgrają ze sobą ruch, muzyka, kostiumy czy efekty wizualne.

X-lecie Pracowni Teatru Tańca było okazją do wspomnień o początkach zespołu, a także do refleksji na temat jego rozwoju oraz możliwości jakie Marek Zadłużny wraz ze współpracownikami stwarza młodym adeptom sztuki tańca. Po raz kolejny uwypuklone zostało, że



fol. M.Kowalski



fol. K. Kubiak



fol. K. Kubiak

taniec nie ewoluuje tylko w dużych i najbardziej znanych ośrodkach w Polsce, ale poprzez inicjatywy niezależne w miejscowościach znajdujących się poza centrum. I nie są to, jak mogłoby się wydawać inicjatywy amatorskie, w Zielonej Górze powstają prace pełnowymiarowe, ale i dojrzałe, a Pracownia Teatru Tańca powoli zaczyna być zauważana także w tanecznym mainstreamie (o czym świadczy chociażby zaproszenie na tegoroczny Mandala Performance Festival we Wrocławiu). Można więc mieć nadzieję na kontynuowanie przez Pracownię Teatru Tańca hasła „The Bing Bang” w kolejnych latach, nie tylko w formie nowych edycji festiwalu, ale i w codziennej pracy zespołu.

Marta Sereżyńska

SFERA RUCHU Ogólnopolski Festiwal Teatrów Tańca
16–17 października 2020

Organizatorzy: Ośrodek Praktyk Choreograficznych w Zielonej Górze,
Pracownia Teatru Tańca, Młodzieżowe Centrum Kultury i Edukacji w
Zielonej Górze
Partnerzy: Tkalnia, Miasto Zielona Góra

Rozprawa z pantomimą w balecie

Opóźniona o półroczną covidową kwarantannę wrześniowa premiera baletu *Korsarz* w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej stanowi nader sprzyjającą okazję do „rozprawienia” się z dość niefrasobliwie traktowanym zjawiskiem, jakim jest nazywanie tzw. scen akcji, zwanych również opisowymi, w spektaklach baletowych *pantomimą* zamiast po prostu *pas d'action*.

Jest to pozostałość czasów do XIX wieku, kiedy istotą pantomimy było naśladowanie, czyli zwykle zastępowanie słowa, gestem i mimiką. Ponieważ użycie słów w spektaklach baletowych nie wchodziło oczywiście w rachubę - jako że istotą tańca, podobnie jak pantomimy, jest wyrażanie treści ciałem - nie dające się wg ówczesnych twórców odtańczyć tzw. sceny akcji nazywano scenami pantomimicznymi, co nieopatrznie pozostało do dzisiaj, ze szkodą dla obu sztuk.

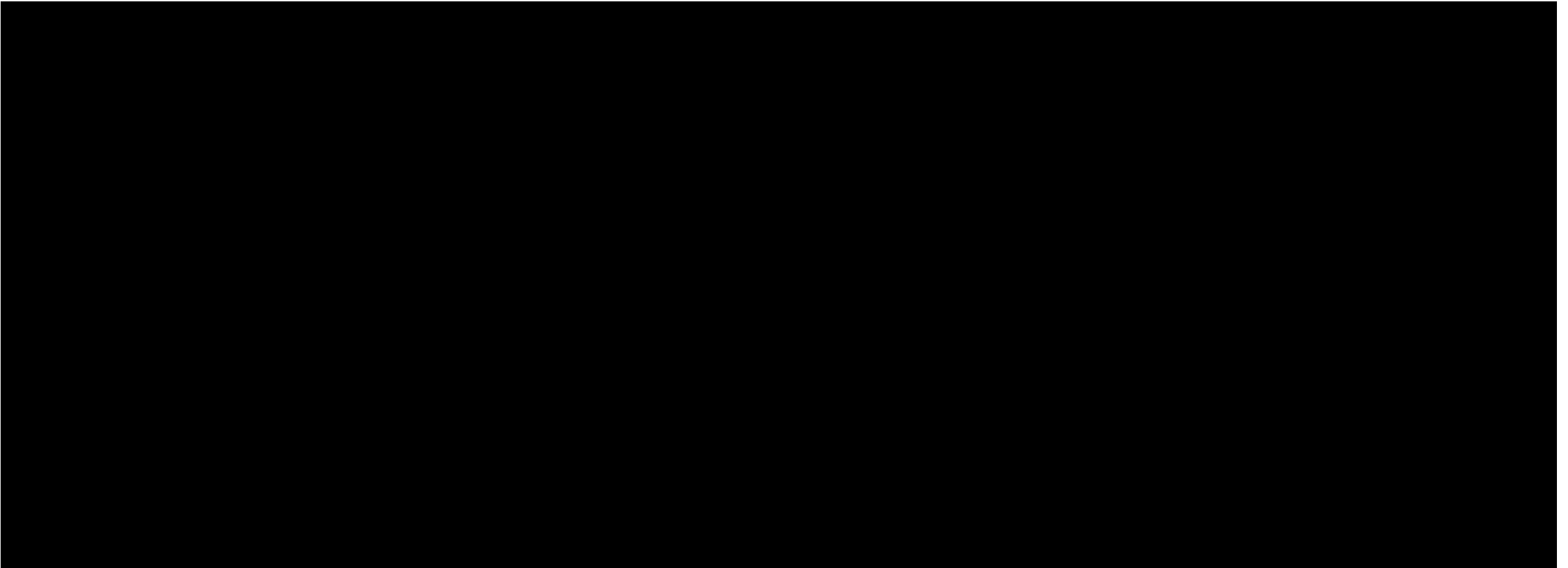
Ale zacznijmy od początku... Wiek XX przyniósł obu dziedzinom sztuki istotną znaczeniowo i wizualnie metamorfozę, paradoksalnie zbliżając je do siebie. Jednak w przeciwieństwie do tańca, na charakter dwudziestowiecznej pantomimy (zwanej sztuką mimu) zapracował już wiek XIX. A dokonał tego genialny Jean-Gaspard Debureau (1796–1846), twórca ponadczasowej postaci Pierrota, znanej do dzisiaj; tytan pracy, który swoim finezyjnym, sugestywnym warszatem twórczym uczynił pantomimę sztuką autonomiczną, całkowicie niezależną od innych dziedzin. Faktycznie do czasów Debureau była ona traktowana jako

„zapchajdziura”, najczęściej rozrywkowa wstawka w przerwach między aktami poważnych dzieł dramatycznych. Postać Debureau, bożyszczą zarówno prostych ludzi jak i największych artystów i myślicieli epoki, uwieczniona została w arcydziele filmowym Marcela Carného *Komedianci* (1945 rok), w którym rolę Debureau zagrał sam Jean-Louis Barrault, wybitny aktor francuski, m.in. uczeń – wraz z Marcelem Marceau – Etienne Decroux, twórcy współczesnej pantomimy. Film ten zapoczątkował niespotykane zainteresowanie Europy pomiataną do tej pory sztuką; dodajmy - zainteresowanie wzmocnione pojawieniem się następcy Debureau, Marcela Marceau. Kilka lat później, również m.in. pod wrażeniem tego filmu, stworzył we Wrocławiu swój niepowtarzalny teatr nasz rodak Henryk Tomaszewski, twórca nieznanego wcześniej w estetyce teatralnej zjawiska - zespołowego mimu.

Tu należałoby jednak oddać sprawiedliwość dziewiętnastowiecznym dziełom baletu: zwane przez ówczesnych pantomimą sceny akcji stanowiły składnik baletowego widowiska równouprawniony wobec tańca – analogicznie do recytatywów w operze. Tak jak trudno sobie wyobrazić dzieło operowe składające się z samych arii (stałoby się wtedy koncertem), tak nie wyobrażano sobie wyrażania scen akcji tańcem, niestety owe wyrażanie było ograniczone zazwyczaj do gestów dłoni i mimiki twarzy; zaś balety w których *pas d'action* dominowały nad scenami tanecznymi nazywano wprost „baletem-pantomimą”, jak np. wspomniany wyżej *Korsarz*. Jednak ze sztuką pantomimy te sceny akcji już wtedy nie miały nic wspólnego, bo czym jest ta sztuka, udowodnił Debureau. Dla nas, współczesnych, pozostają one zwykłymi gestami zastępującymi słowo, jako że dwudziestowieczna pantomima wymaga wyrażania się przede-



Litewski Balet Narodowy *Proces* wg Kafki



wszystkim tułowiem, zaś mimika twarzy ograniczona jest do minimum, a nawet negowana. Wiek XX zmienił całkowicie oblicze tej sztuki, a to za sprawą obu kataklizmów wojennych, które przyczyniły się do dewaluacji słowa, kojarzącego się głównie z pełnymi nienawiści mowami polityków dających początek tym tragediom. Przed sztuką pantomimy stało zatem nowe zadanie: zerwano całkowicie z naśladowaniem (imitowaniem) i zaczęto interpretować rzeczywistość poprzez identyfikowanie się z otaczającymi zjawiskami natury zarówno fizycznej, jak i psychicznej. Najkrócej mówiąc, pantomima przeszła drogę od imitacji do identyfikacji; przestała być sztuką „niemą” i stała się sztuką świadomego milczenia wyrażającą zjawiska wobec których słowo pozostaje bezradne – czyli emocje. Zatem nazywanie banalnych, naiwnych, zastępujących słowo działań pantomimą nie ma już racji bytu, **bowiem istota tej sztuki nie polega na zastępowaniu słowa gestem, lecz na całkowitym uniezależnieniu się od dyktatu słowa.**

Powyższa zasada odnosi się nie tylko do tzw. „baletu-pantomimy”, lecz wszystkich baletów z akcją, od *Jezióra Łabędziego* poczynając. Trudno tutaj nie przywołać arcydzieła baletowego *Giselle*, którego - pełen niewątpliwie urokliwych lecz zwyczajnie naiwnych, by nie rzec banalnych, scenek „niemych” - pierwszy akt już ówczesni, zachwyceni dziełem, widzowie uznawali za nużący. A może właśnie dlatego akt drugi tego dzieła robi tak poruszające, ba! wstrząsające wrażenie – choć i w nim scen akcji sporo; zauważmy jednak, iż mają one całkowicie inny, czyli emocjonalny wymiar, stanowiąc niejako zapowiedź dwudziestowiecznej sztuki mimu.

Wracając do tańca wieku XX... Zakładająca 5 zasad reforma baletu Michaiła Fokina z 1914 roku w zasadzie czwartej uświadomiła konieczność zreformowania wykorzystywanej w tańcu konwencjonalnej pantomimy poprzez nadanie wyrazistości gestom pantomimicznym i przekształcenie ich w aktorskie środki wyrazu. Fenomen Marthy Graham oraz jej amerykańskich następców, niepowtarzalne choreografie Maurice'a Bédjarta i Jiříego Kyliána udowodniły, iż dzieła baletowe bazujące wyłącznie na tańcu, czyli całkowicie pozbawione scen akcji, potrafią bez reszty zawładnąć wyobraźnią widzów i ich wrażliwością. Dzieła współczesnych choreografów ukazują po prostu taniec w jego czystej, prymarnej postaci, którą niemal każdy z nas ma w genach, jako że taniec był dla ludzi pierwotnych koniecznością dyktowaną biologicznym impulsem, zapoczątkował zdolność do życia duchowego, samowyróżnienia się i twórczości. Pamiętajmy, iż to właśnie myślenie ruchem wyprzedziło myślenie słowami, to znaczy mowę ludzką. W tym kontekście wiek XX niejako przywrócił sztuce tańca jego wyjściową istotę. ...No ale przecież, jak ktoś słusznie zauważy, spora rzesza wybitnych choreografów (Kenneth MacMillan, Frederick Ashton, John Cranko, Jurij Grigorowicz, John Neumeier, Boris Eifman, Aleksiej Ratmański i dziesiątki innych) nadal tworzy balety z akcją, uznane za dzieła wybitne. Jednak obecnie nikt tych scen akcji nie nazywa pantomimą. Przykładowo w *Balecie Litewskim* i jego znakomitym *Procesie* (2017) wg Kafki - można dostrzec silną inspirację współczesną pantomimą, której jednak choreograf Martynas Rimeikis stara się unikać. Jak sam mówi: "Podczas pracy nad spektaklem cały czas mam dylemat, co zrobić, by nie zamienić akcji scenicznej w



kompletną abstrakcją, lub odwrotnie: jak uniknąć teatru zbyt ilustracyjnego wypełnionego pantomimą". Jest to dylemat wielu współczesnych twórców.

Paradoksalnie, przywracając tańcowi jego właściwą funkcję, wiek XX uczynił to samo z pantomimą: istotą obu sztuk jest bowiem przekazywanie ciałem emocji, a nie imitowanie powszednich działań. Stało się to z korzyścią dla obu dziedzin, które często zaczęły się przenikać: inspirację współczesną sztuką mimu widać np. w dziełach Eifmana (np. *Mewa*, *Don Kichot*) czy też Wayne'a McGregora (np. balety w repertuarze TWON *Chroma* i *Infra*); również współcześni artyści pantomimy, np. Stefan Niedziałkowski, często inspirują się osiągnięciami tańca modern. Niedziałkowski, ongiś wybitny solista Wrocławskiego Teatru Pantomimy, już w latach osiemdziesiątych zaczął uprawiać sztukę, którą nazwał "mimedance", swoisty melanz techniki pantomimy i tańca modern w rytm muzyki. Warto zaznaczyć, że technika współczesnej pantomimy i *modern dance* bazuje na podobnej, niezwykle atrakcyjnej wizualnie, technice: napięcie - rozluźnienie.

Mimo podobieństw i wzajemnego przenikania różnica między tańcem a pantomimą pozostaje od prawieków niezmienna – a jest nią rola rytmu. Przywołując kultową już definicję Curta Sachsa: **taniec to ruch rytmiczny pozbawiony utylitarne aspektu**, staje się oczywistym, iż niezbędnym czynnikiem tańca pozostaje rytm (tzw. zewnętrzny), w pantomimie zaś czynnikiem ją porządkującym jest rytm wewnętrzny, czyli fizjologiczny: oddech, bicie serca itp. A przekładając zjawisko na pracę zespołową, mamy do czynienia z kolejną różnicą, tym razem natury aktorskiej: w teatrze pantomimy nie ma chóru, nie ma *corps de ballet*, bowiem mim nawet w scenach zbiorowych pozostaje solistą z własną unikalną indywidualnością i grą w rytmie dyktowanym mu przez własne ciało.

Przywołany na początku artykułu balet *Korsarz* stanowi najlepszy przykład udanego przekształcenia tradycyjnej wersji tzw. pantomimicznej

w czysty spektakl baletowy. Nowa, utanczniona do granic psychofizycznej wytrzymałości zespołu, wersja tego dzieła zrealizowana w 2016 roku dla baletu Opery Wiedeńskiej przez francuskiego choreografa Manuela Legris'a, wybitnego tancerza baletu Opery Paryskiej, niemal całkowicie zrywa ze scenami akcji, tzw. opisowymi, przez co ciężkawy, przynudzający balet nabrał tempa, wigoru i właściwej tańcowi energii. Polscy widzowie mają obecnie sposobność przekonać się o tym naocznie, ponieważ *Korsarz* w wersji Legris'a miał polską premierę w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej we wrześniu 2020 roku.

Elżbieta Pastecka

PS Oczywiście, absolutnie nie było moim zamiarem odmawianie zwolennikom baletów z akcją ich podziwiania, wielbienia itp. Sama niektóre kocham bez reszty. Moim zamiarem było uzmysłowienie, iż działanie tzw. opisowe, choćby genialnie wykonane (ha! wspominał tu np. Paszę w *Korsarzu* w tradycyjnej wersji zrealizowanej przez Ratmańskiego), pantomimą nie jest, nazywa się ono *pas d'action*...

Bibliografia

- George Balanchine, Francis Mason, *Balanchine's Festival of Ballet*, W. H. Allen, 1984.
- Jan Berski, *W teatrze dźwięku i ruchu*, Pomorze, Bydgoszcz, 1985.
- Jan Berski, *Kolokwia baletowe*, Pomorze, Bydgoszcz, 1988.
- Eienne Decroux, *O sztuce mimu*, PIW 1967.
- Leon Górecki, *Teoria i metodyka ćwiczeń ruchowych aktora*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1985
- Igor Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, PIW 1978.
- Arnold Haskell, *Balet*, PWM 1969.
- Janina Hera, *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*, PIW 1975.

Roderyk Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, PWM, Poznań 1988.

John Percival, *Modern Ballet*, The Herbert Press, London, 1980.

Karol Smużniak, *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego*, Zakład Narodowy, Wrocław, 1991

Jaroslav Svehla, *Deburau. Pierrot nieśmiertelny*, PIW 1983.

Emilia Szumiłowa, *Prawda Balieta*, Iskustwo, Moskwa, 1976.

Irena Turska, *Przewodnik baletowy*, PWM 1973.

Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu*, PIW 1970.

Nasze Patronaty



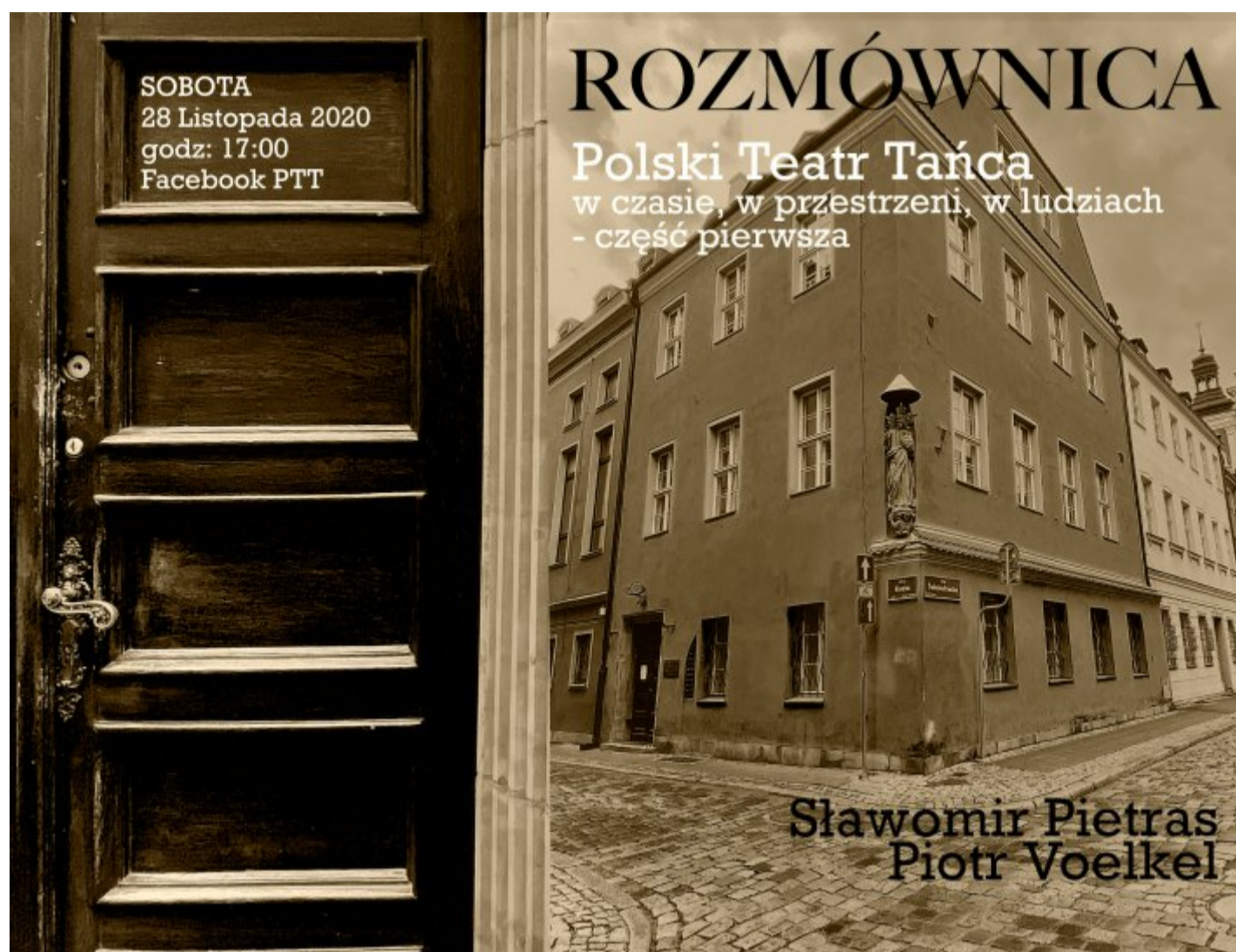
PERFORMING EUROPE

sezon IV 2020

Rozważania o tańcu

WIDEOCHOREOGRAFIE / INSTALACJA DŹWIĘKOWA /
GRA PERFORMATYWNA / ROZMOWY

27–29 LISTOPADA 2020
ON-LINE



SOBOTA
28 Listopada 2020
godz: 17:00
Facebook PTT

ROZMÓWNICA

Polski Teatr Tańca
w czasie, w przestrzeni, w ludziach
- część pierwsza

Sławomir Pietras
Piotr Voelkel



P
A
Ź
D
Z
I
E
R
N
I
K

POLSKA
SIEĆ
TAŃCA



ROZ MÓW NIC(!!!)

ŻYWIŁY TAŃCA / WODA
Magdalena Kossakowska
Natalia Wilk

SOBOTA
25 lipca 2020
godz:17:00
Facebook PTT



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

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

konto: 26114020040000360278730653 mBank

Przestrzeń jak powietrze

19. Festiwal Ciało/Umysł odbył się w tym roku w dwóch formułach: stacjonarnej i online. Dzięki takiemu rozwiązaniu wzmocniony został potencjał artystyczny i edukacyjny imprezy, a publiczność miała możliwość lepiej zapoznać się m.in. z sylwetką Isadory Duncan – patronki duchowej tegorocznej edycji festiwalu.

19. Festiwal Ciało/Umysł rozpoczął się nietypowo, bowiem poprzez realizację działań w ramach e-Sceny. Dzięki temu jednak publiczność miała okazję do poszerzenia wiedzy oraz uzupełnienia informacji na temat prezentowanych działań. Cykl *Prosto z wnętrza*, czyli spotkania z artystami przygotowującymi premiery w ramach jesiennej odsłony imprezy, stał się okazją do poznania bliżej twórczości Ilony Trybuły, Pawła Sakowicza czy Marty Ziółek. Z kolei *21 LEKCJI TAŃCA NA XXI WIEK*, czyli krótkie materiały wideo, przygotowane przez 21 polskich artystów tańca (m.in. Iwonę Olszowską, Annę Godowską, Mikołaja Mikołajczyka, Ramonę Nagabczyńską) ukazały, w jaki sposób pracują oni nie tylko w czasie pandemii. Każda z lekcji została przygotowana autorsko, jedne zawierały wskazówki na temat ćwiczeń, w innych twórcy prezentowali swoje przemyślenia na temat ciała, ruchu, swojego miejsca w przestrzeni i relacji z innymi.

Hasło „Przestrzeń jak powietrze” towarzyszyło tegorocznemu festiwalowi i było zdecydowanie aktualne w kontekście trwającej pandemii. Zarówno przestrzeń, jak i powietrze (rozumiane jako oddech wyznaczający rytm ciała, ale też jako możliwość tworzenia) niezbędne są tancerzom do wyrażania emocji, wchodzenia w relację z innymi, z naturą, z przedmiotami. W czasie izolacji związanej z pandemią COVID-19 tancerze i choreografowie utracili możliwość pracy, do której byli przyzwyczajeni. Pozostało im jedynie tworzyć we własnych domach, zamkniętym, bez fizycznego kontaktu ze współpracownikami. Cyklem bezpośrednio łączącym się z ideą przewodnią festiwalu był *re:Isadora* pod redakcją Hanny Raszewskiej-Kursy. O różnych aspektach życia i twórczości Isadory Duncan opowiedziały Alicja Iwańska, Emilia Cholewicka, Katarzyna Wolińska oraz Hanna Raszewska-Kursa. Felietony i eseje udostępnione w wersji audio ukazywały postać rewolucjonistki tańca XX wieku jako buntowniczkę, wskazywały na jej podejście do ciała, ruchu, ale też spraw ekonomicznych czy społecznych. Legendarna amerykańska choreografka i tancerka wybrana została na duchową przewodniczkę tegorocznej edycji *Ciało/Umysł*. To ona bowiem stworzyła nowy model funkcjonowania tańca w przestrzeni publicznej, uwypuklając wolność artysty. Kuratorka festiwalu, Edyta Kozak, w tekście opisującym tegoroczną edycję wskazała właśnie na aspekt wolności jako kluczowy – i to zarówno w kontekście ekspresji tańca, jak i pozainstytucjonalnej pracy artystów. Tych zresztą – freelancerów bez stałego zespołu – nie zabrakło w programie imprezy.

Isadora Duncan znalazła się w centrum programu 19. Festiwalu *Ciało/Umysł* nie tylko za sprawą cyklu esejów czy nawiązań kontekstowych do jej działalności, ale również dzięki prezentacji spektaklu Jérôme'a Bela. *Isadora Duncan* to propozycja francuskiego choreografa, przygotowana dla tancerki Elisabeth Schwartz. Inspiracją do powstania dzieła była autobiografia Duncan oraz jej oryginalna choreografia, przekazana przez nowojorską tancerkę i badaczkę Catherine

Gallant. W ten sposób Bel kontynuował rozpoczętą w 2004 roku pracę nad portretami tancerzy (wśród nich są już m.in. Véronique Doisneau oraz Cédric Andrieux).

Konstrukcja spektaklu Bela jest bardzo prosta: wykonywane przez Elisabeth Schwartz fragmenty choreografii przeplatane są czytaniem informacji na temat Duncan. Z jednej strony mamy więc sceniczne solowe wykonanie, z drugiej – elementy *lecture performance* (rodzaj prezentacji, będącej sceniczną formą wykładu). Narratorka (Sheila Atala) odczytuje fakty na temat życia legendy tańca, podaje je tak, jak gdyby konstruowała naukowy biogram Duncan. Z podobną chronologią spotykamy się w tańcu Elisabeth Schwartz, która wykonuje choreografie amerykańskiej reformatorki w kolejności ich powstawania. Widać, że są one dobrze znane tancerce, która odtwarza je już od wielu lat. W jej ruchu dostrzec można pewną miękkość, charakterystyczną dla stylu Duncan. Intryguje jednak nie tylko precyzją wykonywanych gestów, ale i wyglądem – mamy bowiem przed sobą dojrzałą kobietę, starszą niż była sama Isadora w roku swojej śmierci. Zastanawia więc, dlaczego Bel zaprosił do tego projektu właśnie Schwartz. Być może chodziło tu o pewnego rodzaju ożywienie legendy tańca, przywołanie jej scenicznej postawy oraz idei wolności. Tancerka pojawia się przed publicznością w zwiewnych kreacjach, wydaje się wyzwolona, niczym nie skrupowana. Jest jednocześnie pełna gracji i kobiecej siły. W pewnym momencie uczy też zaproszoną na scenę grupę widzów fragmentu choreografii. Staje się wtedy ich mentorką, utrwalającą w ten sposób choreografię Duncan.

Konstrukcja, jaką zaproponował w swojej pracy francuski twórca, sprawia, że *Isadora Duncan* ma charakter w głównej mierze informatywny, jest raczej scenicznym przedstawieniem sylwetki artystki



DRAMA Paweł Sakowicz fot. Witek Orski E

CIAŁO /UMIYSŁ 2020

Międzynarodowy
Festiwal Sztuki
Tańca i Performansu

PRZESTRZEŃ

JAK
POWIETRZE

6.06–10.10.2020
Warszawa





EISADORA DUNCAN Jerome Bel fot. Camille Blake



niż komentarzem do jej twórczości czy reinterpretacją jej poglądów na taniec. Mimo że Elisabeth Schwartz na scenie intryguje, wybrana przez Bela forma prezentacji nieco zaskakuje zbyt prostotą.

Podczas jednego wieczoru warszawska publiczność miała okazję zapoznać się zarówno ze spektaklem francuskiego artysty, jak i wziąć udział w polskiej premierze. *Drama* Pawła Sakowicza inspirowana była romantyzmem. Patrząc na klimat, jaki zaproponował artysta można odnieść wrażenie, że jego poszukiwania były bardzo szerokie. Pojawia się na scenie w duecie z Karoliną Kraczkowską – nieco półprywatnie komentując aktualną rzeczywistość, ale jednocześnie z pewną celową kreacją. Odnieść można wrażenie, że tancerze są pomiędzy dwoma światami: współczesnym a dawnym, charakteryzującym się tajemniczością. Półmrok, zapalone na skraju sceny świece, stare pianino – wszystko to tworzy demoniczną atmosferę. O ile jednak oprawa całego spektaklu jest interesująca, nierówna i nie w pełni zrozumiała jest jego konstrukcja. Wydaje się, że *Dramę* podzielić można na kilka części, z których najciekawsza jest jednak ta ruchowa, rozpoczynająca się w połowie przedstawienia. Dawno już publiczność nie miała okazji zobaczyć Sakowicza w tak intensywnej sekwencji ruchowej, w duecie z Kraczkowską prezentuje on nie tylko zdecydowane i zamaszyste ruchy, ale i wyraziste skoki, i pulsowanie ciała. W pewnym momencie odnieść można wrażenie, że dwójka wykonawców jest w ruchowym transie (na co wpływ ma też charakter wypełniających przestrzeń utworów September i Anne Clark), który mógłby nie mieć końca. Są w nim bardzo wyraziści i konsekwentni, zupełnym przeciwieństwem jest z kolei scena, w której Sakowicz śpiewa utwór FKA twigs – delikatna, intymna, a jednocześnie bardziej szczerza niż pozostałe sekwencje. *Drama* jest zupełnie inną propozycją niż te, które dotychczas prezentował widzom choreograf. Pewna teatralizacja oraz większe skupienie na ruchu są pozytywnym aspektem spektaklu, jednak zmieszanie konwencji nie do końca służy odbiorowi pracy.

19. Festiwal Ciało/Umysł to także prezentacje innych polskich artystów – Aleksandry Bożek-Muszyńskiej, Ilony Trybuły, Izy Szostak. Podczas tegorocznej edycji w Warszawie wystąpiła też Sarah Vanhee. Różnorodność prac, podejść do choreografii, w końcu bogactwo propozycji e-Sceny wskazuje, że festiwal cały czas się rozwija. Czekać więc można tylko na jego 20., jubileuszową edycję.

Marta Seredyńska

19. Ciało/Umysł

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu
czerwiec–październik 2020

Isadora Duncan

koncepcja: Jérôme Bel

choreografia: Isadora Duncan

wykonanie: Elisabeth Schwartz, Sheila Atala

produkcja: R.B. Jérôme Bel

koprodukcja: La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers, Les Spectacles Vivants – Centre Georges Pompidou (Paryż), Festival d'Automne à Paris, RB Jérôme Bel (Paryż), Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer (Berlin), BIT Teatergarasjen (Bergen) przy wsparciu: CND Center National de la Danse (Pantin) w ramach programu pobytu, MC93 (Bobigny), Ménagerie de Verre (Paryż) w ramach Studiolab – zapewnienie przestrzeni studyjnej, Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France, francuskie Ministerstwo Kultury, Institut Français, francuskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych podczas międzynarodowych tras koncertowych.

doradztwo artystyczne i kierownictwo: Rebecca Lasselin

kierownik produkcji: Sandro Grandi

premiera: Paryż, 2019

Pokaz na C/U (26.09.2020, Teatr Studio)

Drama

choreografia, taniec, kostiumy: Paweł Sakowicz

współpraca choreograficzna, taniec: Karolina Kraczkowska

muzyka: Justyna Stasiowska

reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski

produkcja: Fundacja Ciało/Umysł

koprodukcja: Przestrzenie Sztuki. Lublin/Centrum Kultury w Lublinie

partner: Instytut Muzyki i Tańca

premiera: 26.09.2020

Pokaz na C/U (26.09.2020, Teatr Studio)

Światowy Dzień Baletu - 29 października

Przesłanie Jacka Jekiela na Światowy Dzień Baletu

Kiedy na świecie pojawił się człowiek, wraz z nim pojawił się taniec. Ludzka kreacja. Taniec towarzyszył wszelkim rytuałom, czarom, budował relacje. Bo w tańcu można zawrzeć wszystko. Są w nim emocje – złe i dobre. Są w nim ogromne przeżycia: strach, radość, rozpacz. Każdy gest, ekspresja ciała, symbolika ma zmusić nas, widzów do odczuwania i myślenia. Powtórzę: do odczuwania i – myślenia... Nie da się tańca bowiem oderwać od wizualnych doznań, tej dawki wzruszenia, gdy widzimy, do czego zdolne jest ludzkie ciało, jak bardzo potrafi być sugestywne, precyzyjne i pełne ekspresji, mimo wewnętrznego, potężnego bólu, jak głośno potrafi „mówić”. Bo to, co widzimy na scenie to zawsze mocny, przemyślany przekaz. Okupiony gigantyczną pracą.

Z okazji Światowego Dnia Baletu życzę wszystkim tancerzom, choreografom ogromnej siły w tym tragicznym, pandemicznym czasie. By ciało wciąż mogło "mówić"....

Jacek Jekiel, dyrektor Opery na Zamku w Szczecinie,
wiceprezes Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów



fot. S. Wołosz



Errata do numeru 1.2020

Autorem zdjęć ilustrujących tekst Marty Mück
IF/THEN. Piękno tkwi w prostocie
jest Tomasz Ćwiertnia.

Roztańczone panneau – o Korowodach Zofii Stryjeńskiej oraz Brzemieniu Iwony Pasińskiej i Polskiego Teatru Tańca

Brzemie Polskiego Teatru Tańca to krótkometrażowy film taneczny inspirowany twórczością wybitnej polskiej malarki 20-lecia międzywojennego – Zofii Stryjeńskiej. Ten interdyscyplinarny projekt zrealizowany został w 2018 roku w ramach programu „Rok Bogów”, na który złożyły się, między innymi, premierowe spektakle, laboratoria twórcze i artystyczne podróże z udziałem poznańskich artystów tańca i zaproszonych do współpracy gości, reprezentujących różne dziedziny sztuki.

Program ten zakładał szczególne zainteresowanie *polskimi boskimi sprawami, postaciami i symboliką*, co sugerowało potrzebę wejścia w twórczy dialog z polską tradycją kulturową oraz chęć gloryfikowania polskiej sztuki. W koncepcję tę z całą pewnością wpisuje się film *Brzemie*, dla którego punktem wyjścia był jeden z sześciu słynnych *panneau decoratifs* – *Korowód I – z jeleniem* autorstwa Stryjeńskiej.



Moje spojrzenie na *Brzemie*, z nieco już odległej perspektywy czasu, zdeterminowane jest wspomnieniem własnych przemyśleń dotyczących twórczości Stryjeńskiej w kontekście tańca. W 2013 roku napisałam, jako słuchaczka Podyplomowych Studiów Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, krótką rozprawę o potencjalnych inspiracjach sztuką pochodzącej z Krakowa malarki w pracy choreografa.¹ Wtedy nie mogłam odwołać się do konkretnej realizacji, ponieważ taka jeszcze nie istniała. Zastanawiałam się wówczas, formułując hipotezy i tworząc własne założenia, w jaki sposób można odnieść się do tanecznego potencjału twórczości Stryjeńskiej w obszarze sztuki tańca. Dziś mogę te spostrzeżenia skonfrontować z filmem, który już doczekał się kilku ważnych międzynarodowych nagród i wyróżnień.²

W 1925 roku Paryż zachwyił się dziełem polskiej malarki Zofii Stryjeńskiej. Przedmiotem tego uwielbienia był, między innymi, cykl sześciu malowideł dekoracyjnych (*panneau decoratifs*) *Pory roku*, przedstawiających rok obrzędowy w Polsce i sceny z życia wsi w postaci alegorii dwunastu kolejnych miesięcy roku – na jedno malowidło przypadały dwa miesiące. *Panneau* zostały wystawione jako element wystroju wnętrza pawilonu sztuki polskiej podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Współczesnego Przemysłu. Doceniono w nich zmysł dekoracyjny artystki, a także umiejętność nadania motywom rdzenie polskim uniwersalnego i nowoczesnego charakteru. Ze stolicy Francji Stryjeńska przywiozła cztery nagrody Grand Prix – za dekorację architektoniczną, plakat, tkaninę i ilustrację książki – Diplome d'Honneur oraz Krzyż Kawalerski Legii Honorowej. To był jeden z największych zawodowych sukcesów artystki. Jej sztuka idealnie wpasowała się w panującą wówczas modę. Stryjeńską uznano za wybitną reprezentantkę stylu *art déco*, a wkrótce też obwołano *księżniczką malarstwa polskiego, słowiańską boginką, czarodziejką*. W późniejszym okresie swojej twórczości malarka musiała się zmierzyć z miażdżącą krytyką środowiska artystycznego i zubożeniem publiczności wobec jej sztuki.

Już w lata 30. XX wieku mówiono o inflacji Stryjeńskiej na rynku polskim, o powolnym zmierzchu jej sławy, spowodowanym odtwarzaniem i powielaniem wciąż tej samej tematyki i motywów. Kryzys twórczy pogłębiło doświadczenie II wojny światowej, emigracja, tułaczka i poczucie wyobcowania, powracające problemy finansowe, a także wspomnienie osobistych traum – zwłaszcza niezwykle burzliwego związku z pierwszym mężem Karolem Stryjeńskim. Jako malarka Stryjeńska nie odbudowała swojej pozycji po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, choć w obiegu historyczno-artystycznym i muzealnym stale była obecna.

W mojej pracy dyplomowej szczególnie dużo uwagi poświęciłam związkom Stryjeńskiej ze sztuką taneczną i teatrem. Artystka nie ukrywała swego zachwytu dla tych dziedzin ludzkiej aktywności, podkreślała,



iz malarstwo nie daje jej takiej satysfakcji jak śpiew, taniec i scena. Z wielkim entuzjazmem opisywała w swoich pamiętnikach³ podhalański folklor taneczny, tworzyła libretta baletowe, projekty kostiumów do widowisk takich jak *Harnasie* czy *Korowaj*. Wielokrotnie też powracała do tanecznych motywów w swojej twórczości malarskiej, na przykład tworząc cykl ilustracji *Romans z życia nieznanego artysty* poświęcony rosyjskiemu tancerzowi Aleksandrowi Sacharowi czy powszechnie znaną i wielokrotnie reprodukowaną pod różnymi postaciami tekę *Tańców polskich*. Wyjątkowym, choć niezrealizowanym pomysłem, były wizje wielkich plenerowych widowisk, na wzór Salzburger Festspiele, które miały łączyć teatr, muzykę i balet z uwielbianą przez Stryjeńską kulturą słowiańską, wśród nich *Wianki*, z baletem *Marzanna* czy wspomniany już *Korowaj*. Zwieńczeniem teatralnych poszukiwań artystki miał być Witezjon- świątynia słowiańska, w której planowała tworzenie widowisk również o charakterze tanecznym. W kontekście tanecznych zainteresowań Stryjeńskiej, szczególnie zainteresowały mnie korowody pojawiające się na zachowanych, niestety tylko we fragmentach, paryskich *panneau*.⁴ Dostrzegłam w nich taneczny żywioł i potencjał kinestetyczny, co mogłyby stanowić inspirację dla artysty tworzącego kompozycję taneczną. Zastanawiałam się w jaki sposób dwuwymiarowa kompozycja obrazu i technika rysunku autorki *Pór roku* zaczęłyby funkcjonować w trzech wymiarach ruchu, jak forma plastyczna, dyktująca warunki organizacji ruchu w przestrzeni wpływałaby na kształt dzieła scenicznego, jakie obrazy powołano by do przedstawienia dzięki ikonograficznej analizie dzieła Stryjeńskiej.

W *panneau* nie trudno odnaleźć inspiracje tańcem i dla tańca. W pracach tych można zauważyć najważniejsze u Stryjeńskiej zasady kompozycji i techniki rysunku, które skutkowały napięciem dramatycznym, eksplozją radości i energii życiowej, wyeksponowanej dzięki powtarzającym się motywom takim jak pochód, jazda, taniec czy walka. Te akcje motoryczne znacząco wpływają na rytmiczność układów, regularność kompozycji czy podkreślenie formalnych jakości dzieła plastycznego. Nie bez przyczyny artystka należała do grupy „rytmistów”, dla których zagadnienia

konstrukcji i struktury obrazu czy dekoracyjność kompozycji miały istotne znaczenie.⁵ Wyobraźnię tancerza czy choreografa mogą też pobudzać przedstawione poszczególne sceny *Pór roku*: alegorie kolejnych miesięcy, kolorowe i wesołe korowody postaci o ludowym rodowodzie, jak również dekoracyjne roślinno-geometryczne ornamenty, fantazyjne detale strojów i rekwizytów. Wiele z poczynionych przez mnie obserwacji i teoretycznych założeń dziś odnajduję w filmie *Brzemie*, który stanowi bardzo ciekawy przykład oddziaływania sztuki wizualnej na taniec. W moim odczuciu wyrasta on wyraźnie z tradycji narodowego stylu, którego reprezentantką była Stryjeńska, i konsekwentnie odwołuje się do założeń „rytmistów”. Jest też transpozycją kreatywnej energii skumulowanej w jaskrawych kolorach dominujących w paletcie Stryjeńskiej oraz jej dekoracyjnego stylu.

Przede wszystkim więc odnajduję w *Brzemieniu* tematykę, która tak uwiodła Stryjeńską – zbiorowego bohatera, reprezentowanego tu przez radosną i kolorową społeczność ukazaną w perspektywie zmieniających się pór roku, ludowych obrzędów i zwyczajów, doświadczeń kolejnych pokoleń. Pierwsza scena filmu to bezpośrednie nawiązanie do *Korowodu I – z jeleniem*, który odwzorowany niemalże idealnie, ożywa na naszych oczach. Siedem postaci, w tym dwie uosabiające zwierzęta widoczne na oryginalnym *panneau*, rozpoczynają swój taniec do dźwięków *Huculskiej fantazji*. Następnie, niczym poruszony relief, gromada ta przesuwa się, zgodnie z powracającym u Stryjeńskiej motywem pochodu, prezentując kolejne obrazki z życia polskiego ludu. Nowością w filmie Pasińskiej, całkowicie zmieniającą sposób postrzegania przasnej ludowości i folklorystycznego mitu afirmującego sielską, wiejską egzystencję, jest postać osamotnionego młodego mężczyzny, który nie potrafi bądź też nie chce dopasować się do otoczenia. Wykluczony z grupy z powodu swojej odmienności, wykonuje taneczne solo przepełnione bólem i rezygnacją. Takich bohaterów u Stryjeńskiej nie znajdziemy.

To, co zwraca moją uwagę w *Brzemieniu* łączy się również ze świadomie budowaną kompozycją taneczną, w której można odnaleźć wiele stycznych z dziełem malarki. W tej strukturze choreograficznej znaczenie

nadrzędne przypada rytmowi. To on porządkuje zamierzoną powtarzalność następujących po sobie scen – naprzemiennie zbiorowych i indywidualnych, wpływa na wyrazistość akcji ruchowych i ich przebieg, dynamizuje w znaczący sposób relacje postaci. W grupowych działaniach tancerzy możemy odnaleźć tak charakterystyczne dla art déco cechy jak symetria, przewaga form geometrycznych, rytmiczne zestawienia podobnych elementów czy płaszczyznowość. Ruch, jak charakterystyczna kreska malarki, jest swobodny, lekki, uproszczony, momentami wygląda jak animacja poklatkowa. Na tle zbiorowości inaczej zrealizowany jest taniec solisty. Zdecydowanie bardziej introwertyczny, bo budowany na wewnętrznych napięciach, a zarazem miękki i rozfalowany, podkreśla jego odrębność.

Strona wizualna filmu również wywołuje asocjacje odsyłające wprost do dekoracyjnych, wielobarwnych *panneau*. Scenografia w subtelny, ale też czytelny sposób nawiązuje do plastycznego pierwowzoru. Cała kompozycja ograniczona zaś zostaje przez charakterystyczny dla *Pór roku* ornament roślinno-geometryczny. Charakterystyczne rekwizyty takie jak drewniany wózek, słomiane ozdoby, kwietne wianki oddają atmosferę chwili, podkreślają wpływ czasu i symboliczne przeznaczenie tych artefaktów w ludowej kulturze. Kostiumy, jednocześnie tradycyjne i nowoczesne, same w sobie stanowią małe dzieła sztuki. Pojawiające się na nich ornamenty i „wściekła” – w stylu Stryjeńskiej – kolorystyka skontrastowana z szarością tła, podkreślają witalność tłumu i emocjonalną warstwę opowieści, w której tuż pod barwną powierzchnią skrywa się ludzki dramat. Wybrzmiewa on również w przejmującej *Balladzie o sierotce* w wykonaniu Zuzanny Malisz.

Brzemie jako roztańczone *panneau* stanowi według mnie udany mariaż współczesnego tańca, filmu, muzyki tradycyjnej oraz artystycznej pracy Zofii Stryjeńskiej. Przy jednoczesnym zwrocie w kierunku tradycji polskiego malarstwa okresu 20-lecia międzywojennego twórcom udało się stworzyć film na wskroś współczesny. Przenieśli w trójwymiar emanujący z płócien malarki witalizm, energię, rytmiczne szaleństwo, jak również intrygujące wątki tematyczne. Zaproponowali też nowe odczytanie afirmatywnych przedstawień ludowości odmalowanych na jej obrazach. Tu, w *Brzmienu*, nastrój radosnego święta przeplata się ze smutną refleksją na temat ludzkiej natury. Temat, który wydawać by się mogło jest przebrzmiały i banalny, niestety, nadal nie traci nic na swojej aktualności.

Anna Banach

Brzemie/Polski Teatr Tańca

Scenariusz i reżyseria: Iwona Pasińska

zdjęcia: Marek Grabowski

montaż: Edyta Pietrowska

muzyka: „Ballada o sierotce” - utwór tradycyjny, aranżacja i wykonanie „Kapela Maliszów” w składzie: Zuzanna Malisz, Jan Malisz, Kacper Malisz „Huculska fantazja” - kompozycja i wykonanie: Jan Malisz

scenografia: Andrzej Grabowski

kostiumy: Zofia Grzybowska, Kuluza Studio, Andrzej Grabowski, Adriana Cygankiewicz

Ostrzyciele - Reclip Sp. z o.o.: Marcin Kołodziejczyk, Norbert Wojciechowski

Grip: Stern Pictures s.c. light&grip, Artur Schubert, Mateusz Rybczyński, Marcin Śmigielski

korekcja barwna i postprodukcja: Mirosław Mameczur

¹ A. Banach, *Sztuka dla tańca. O tanecznym potencjale ukrytym w twórczości Zofii Stryjeńskiej*, niepublikowana praca dyplomowa napisana pod kierunkiem prof. dr Mieczysławy Demskiej-Trębacz, Podyplomowe Studia Teorii Tańca, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.

² Film „Brzemie” Polskiego Teatru Tańca otrzymał pierwszą nagrodę w międzynarodowym konkursie filmowym, zorganizowanym w ramach Festiwalu Kina i Sztuki On Art 2020. Nagroda została przyznana w kategorii short professional, jak również otrzymała nagrodę dla najlepszego filmu muzyczno - performatywnego na FAFF - Fine Arts Film Festival w Venice, Los Angeles. Natomiast Jury 4. edycji odbywającego się w Norwegii konkursu RIFF: R.E.D. International Film Festival przyznało 2 nagrodę. Kolejna nagroda przyznana została przez LA Dance Film Festival 2020, Los Angeles, USA - nagroda StandardVision - miesięczna ekspozycja na wielkoformatowym ekranie w centrum Los Angeles.

³ Zob. Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, oprac. M. Grońska, Warszawa 1995 lub nowe wydanie w opracowaniu Angeliki Kuźniak i Magdaleny Budzińskiej, Wydawnictwo Czarne, 2016.

⁴ Analizę swoją oparłam na zachowanych fragmentach *panneau* znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Są to *Pory roku. Listopad-grudzień (Korowód I - z jeleniem)*, *Pory roku. Styczeń-luty (Korowód II - z końmi)*, *Pory roku. Lipiec-sierpień (Korowód III - z krową)*.

⁵ Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Rytm” założone przez Wacława Borowskiego, Henryka Kunę, Tadeusza Pruszkowskiego i Eugeniusza Zaka działało w latach 1922-1932. Rytmieści nawiązywali do działań polskich formistów, podjęli też próbę stworzenia stylu narodowego, odwołującego się do rodzimej sztuki ludowej.



Sięgnij po wcześniejsze wydania TAŃCA

Fotorelacja z 21 Festiwalu Tańców Dworskich
„Cracovia Danza”



Cracovia Danza *Igraszki w Barbakanie* fot. Ilja Van de Pavert



Cracovia Danza *Wawelskie baletto* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Bassa Danza z madonnami* fot. Ilja Van de Pavert



Cracovia Danza *Wokół Wita Stwosza* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Wawelskie baletto* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Bassa Danza z madonnami* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Igraszki w Barbakanie* fot. Ilja Van de Pavert



Cracovia Danza *Igraszki w Barbakanie* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Krakowskie maskary* fot. Ilja Van de Pavert



Cracovia Danza *Wokół Wita Stwosza* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Wokół Wita Stwosza* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Wokół Wita Stwosza* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Krakowskie maskary* fot. Ilija Van de Pavert



Cracovia Danza *Wawelskie baletto* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Od Acana do Włocławy* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Krakowskie maskary* fot. Sebastian Dudek



Cracovia Danza *Krakowskie maskary* fot. Tomasz Korczyński



Cracovia Danza *Krakowskie maskary* fot. Tomasz Korczyński

Cracovia Danza *Bassa Danza z madonnami* fot. Ilja Van de Pavert



Taneczna podróż w czasie

Pola Nireńska – artystka-tancerka-choreografka żydowskiego pochodzenia. Katoliczka od 50 roku życia. Warszawianka, Polka, Europejka, Amerykanka, o której świat dotąd nie mówił. Nie poświęcono jej publikacji, miejsca w pamięci, rozmów, dyskusji, wykładów, filmów. Jej śladem podąża w końcu Weronika Kostyrko. By uporządkować jej życiorys, zdobyć nieliczne zachowane fotografie, dotrzeć do rodzinnych korzeni, przemierza długą podróż po świecie. Niewykluczone, że to podróż wyczerpująca, lecz pełna wzruszeń i satysfakcji. Pełna miłych niespodzianek i przykrych odkryć.

Wzrok czytelnika, biorącego do ręki książkę Weroniki Kostyrko pt. *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, przyciąga zatracona w tańcu kobieta. To jedno z niewielu zachowanych archiwalnych zdjęć artystki wkomponowane w okładkę książki przez Frycza i Wichę Pola Nirenska Collection/Library of Congress – stąd pochodzi fotografia, do której dotarła autorka. Pozostałe nieliczne zdjęcia z życia Poli i jej rodziny umieszczono na końcu książki. Pochodzą z rozrzuconych po świecie archiwów polskich (wśród nich: Narodowe Archiwum Cyfrowe, Zbiory Muzeum Miasta Łodzi, Gabinet Jana Karskiego, Międzynarodowy Instytut Dialogu i Tolerancji im. Jana Karskiego w Rudzie Śląskiej, Biblioteka Narodowa w Warszawie), zagranicznych (m.in. Hoover Institution, Jan Karski Papers, Agencji Getty, Agencji Royal Academy of Music, The Papers of Priaux Rainier) i prywatnych (m.in. Lee Miller, Weroniki Kostyrko, Sonyi Everett, Rimy Faber, Poli Nireńskiej)¹. W *Nocie bibliograficznej* autorka przyznaje, że: „Pisanie tej biografii było zarazem łatwe i trudne. Łatwe, bo miałam do dyspozycji internet (...). Praca nad tą książką była zarazem trudna, bo najważniejsze dokumenty i świadectwa przechowywane w archiwach zagranicznych”². O podróży, jaką odbyła, by poznać historię słynnej, choć zapomnianej tancerki, Wydawnictwo Czerwone i Czarne pisze na ostatniej stronie okładki tak: „Praca nad tą książką zaprowadziła Weronikę Kostyrko do Waszyngtonu, Nowego Jorku, Kalifornii, Londynu, Florencji, Berlina, Kolonii, Drezna, Wiednia i Tel Awiwu”³. Jej podróż odbywała się także w Polsce. Niektóre wspomnienia wydarzeń odnalazła w Warszawie.

Kim jest autorka przemierzająca świat, by poznać los „urodzonej w Warszawie żydowskiej artystki, która tańczyła w czasach totalitaryzmu w Niemczech, Austrii i Włoszech”⁴? To była dziennikarka *Gazety Wyborczej* związana z tytułem przez 20 lat. W przeszłości – reporterka sejmowa, redaktorka działu politycznego, korespondentka z Niemiec, redaktorka działu zagranicznego, założycielka i redaktorka naczelną *Wysokich Obcasów*, redaktorka działu kultury i *Gazety Świątecznej*⁵. W latach 2012-2016 redaktorka naczelną portalu *Culture.pl* prowadzonego w ramach struktur Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie. Obecnie wykładowczyni dziennikarstwa w Collegium Civitas⁶. Przybliżyła sylwetkę zapomnianej, niegdyś sławnej tancerki lat 20, 30, 40, 50... choreografki lat 70, 80, kiedyś uczennicy i studentki tańca, później nauczycielki i pedagogożki tanecznej, założycielki zespołów i właścicielki szkół. Docierając do archiwów na całym świecie próbuje opisać sztukę Nireńskiej, chociaż Rima Faber (tancerka, m.in. odtwórczyni roli Matki w choreografiach Nireńskiej *Lament* i *Tetralogia Holocaustu*) cytowana w

ostatnim rozdziale *Waszyngton, białe kwiaty i czarny kot* stwierdziła: „Taniec to bezlitosna sztuka. Kiedy się zatrzymujesz znika. Nagrania to tylko cień. Oglądasz się i niczego za Tobą nie ma”⁷. Autorka nie dotarła do nagrań występów Poli Nireńskiej. Udało jej się natomiast stworzyć opisy przynajmniej części jej choreografii.

Główną bohaterką książki jest Pola Nireńska. Główną, ponieważ występują też bohaterowie drugoplanowi – mąż, nauczycielki, przyjacielki i przyjaciele Nireńskiej. Wszyscy, z którymi pojawiają się: korespondencja, żywe wspomnienia, rozmowy. W biografii Poli zaistnieć wiele postaci epizodycznych: byłych mężów, artystów, polityków, członków rodziny, sąsiadów, współlokatorów... Części z nich autorka poświęciła kilka stron życiorysu, niektórym rozdział, innym zaledwie kilka słów.

„Perla Nirensteinówna urodziła się w Warszawie 28 lipca 1910 roku”⁸ – czytamy w pierwszym zdaniu rozdziału 1. pt. *Warszawa, dzieciństwo*. To początek historii Perli (później Poli) zaproponowany przez autorkę. Poznajemy historię jej rodziców Mordki Nirensteina i Ity Nirenstein z domu Waksman. Dowiadujemy się o relacjach ze starszym rodzeństwem (Pola była najmłodsza). Szczególną więź wytworzyła z siostrą Franką. Jej autorka poświęciła jeden z rozdziałów w książce (rozdział 7. pt. *Franka*). Ta relacja, choć nie bezpośrednio, uprzedziła artystkę do ojczyzny.

W świadectwach pojawia się także imię Paula: „W piątek, dnia 19 maja 1933 r. o godzinie 8.15 wiecz. w Sali Konserwatorium ul. Okólnik Nr. 1 odbędzie się RECITAL TANECZNY, w którym po raz pierwszy po powrocie z tournée amerykańskiego i europejskiego wystąpi młoda tancerka PAULA NIREŃSKA. W programie: tańce wyraziste, Furja, Wizja, Krzyk, Uwielbienie, Namietność itp.”⁹ Podobnie prezentuje się sprawa nazwisk tancerki. Z urodzenia Nirenstein, w tańcu Nireńska. W późniejszych latach, gdy choruje i przerywa karierę taneczną, zajmując się fotografią i filmem amatorskim swoje prace podpisuje – Pola Karski, po swoim ostatnim mężu. Weronika Kostyrko tłumaczy jednak: „Co do podpisu, to nazwisk mężów używała dotąd wyłącznie w dokumentach. Tańczyła, uczyła, tworzyła choreografie, listy do przyjaciół pisała zawsze jako Nireńska”¹⁰.

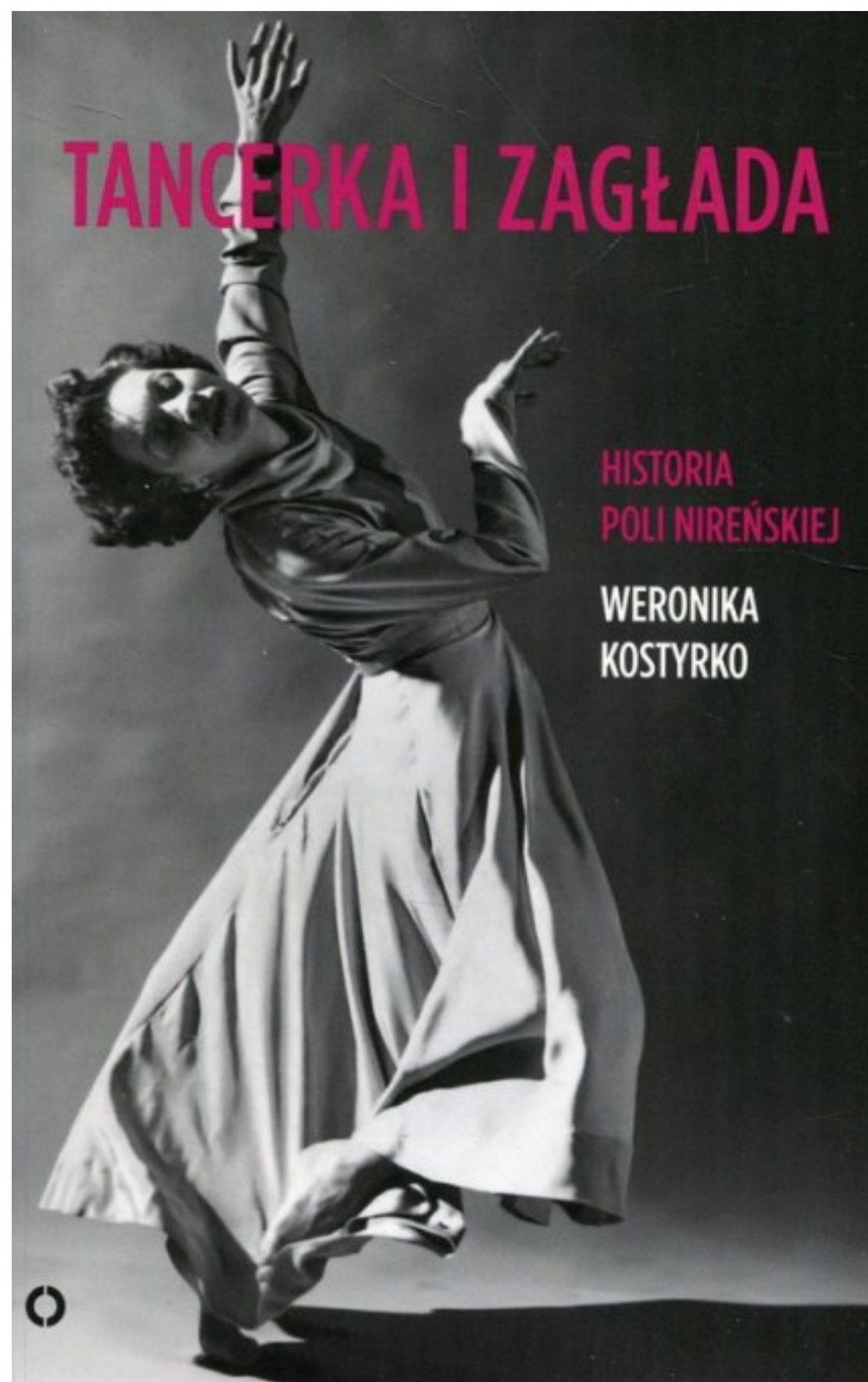
Do dzieciństwa Poli Weronika Kostyrko dotarła dzięki trzem rozmowom z tancerką – historyką Marianą Drozdowskiego, krytyką tańca i przyjaciela tancerki George'a Jacksona oraz anonimowego maszynopisu zawierającego luźne notatki i wspomnienia Poli. To właśnie *Notatki do biografii* (taki tytuł nadała maszynopisowi autorka) pozwalają dzielić się biografce z czytelnikiem najdrobniejszymi wspomnieniami Poli, wydarzeniami z jej życia prywatnego i zawodowego, jej poglądami, usposobieniem, miłościami. Z nich dowiadujemy się, że Nireńska, jak wielu artystów, spotykała się z częstym niezrozumieniem swojej pasji, a później i sztuki. Pierwszy bunt, by realizować swoje plany i marzenia, przeżyła jeszcze w latach młodości w domu rodzinnym: „Batalia Poli o prawo do tańca zaczęła się któregoś popołudnia, kiedy matka znalazła w torbie czarną tunikę i zabroniła córce wyjść z domu. Dziewczyna stała blisko okna, zagroziła więc, że jeśli Ita jej nie puści, wyskoczy z trzeciego piętra na bruk. Matka ustąpiła”¹¹. Dla rodziców Poli „taniec sceniczny, zwłaszcza ten „wyzwolony”, był (...) czymś nieprzyzwoitym”¹². Matka Poli „nie mogła pojąć, jak szanująca się kobieta może pokazać nogi”¹³. To jednak ojciec jako pierwszy ugiął się i przywiózł

córcie z Niemiec prospekty szkół tańca, by mogła się kształcić. Najmłodsza córka Nirensteinów podjęła decyzję, że nie skończy gimnazjum w Warszawie, nie wyjdzie za mąż, a posag od rodziców przeznaczy na naukę tańca.¹⁴ Z taką determinacją kształciła się i rozwijała zawodowo do swoich 80. urodzin. Dokładnie 28 lipca 1990 roku odbyła się premiera *Tetralogii Holocaustu* – pokaz ostatniej pracy Nireńskiej. Wtedy *Washington Times* poinformował o zakończeniu jej kariery. Kostyrko cytuje słowa artystki z tego wydarzenia w rozdziale 11. pt. *Waszyngton, białe kwiaty i czarny kot*: „Nie sądzę, bym mogła stworzyć coś więcej – mówi Nireńska powoli, dobitnie akcentując słowa, a dym wije się z nieodłącznego salema ultra light”.

Autorka biografii szczegółowo i wnikliwie opisuje drogę artystyczną bohaterki. Zagłada do jej pierwszych niepewnych prac, do choreografii dojrzewającej tancerki przesiąkniętej stylem Mary Wigman. W końcu rekonstruuje opisy spektakli, będących bezpośrednim odniesieniem do Holocaustu, w których choreografka mierzy się z traumą, stratą, żalobą, uprzedzeniem. Poznajemy zarówno wczesne inspiracje artystyczne Nireńskiej, jak i jej artystyczne poszukiwania oraz chęć zmierzenia się poprzez sztukę z przeszłością. Dowiadujemy się o ambicjach i motywacjach tancerki, jej bezsilności i wycieńczeniu tanecznym. Czytamy recenzje jej występów solowych, konkursowych, teatralnych, prac amatorki, poszukiwaczki, profesjonalistki z bagażem doświadczeń. Recenzje przychylnie i krytykujące. Przyglądamy się międzynarodowemu i ojczystemu odbiorowi jej twórczości. Raz zrozumianym, innym razem niepojętym. Jej taniec kształtuje się na przełomie tak wielu lat. Na tle tak burzliwych i niespokojnych czasów. W cieniu długiej emigracji i tułaczki.

Podtytuł książki - *Historia Poli Nireńskiej* - wskazuje, że czytelnik biorąc ją do ręki będzie miał do czynienia z biografią. Tak jest w rzeczywistości. Z perspektywy czasu można jednak dostrzec synkretyzm gatunków i stylów. W opowieści o Nireńskiej przeplata się wiele życiorysów artystów, których na swojej drodze spotkała Pola. Ich, niekiedy dość obszerne przywołanie, pozwala zapoznać czytelnika z tańcem wyrazistym, tzw. *ausdruckstanz*, z jego twórcami, odbiorem społecznym i rolą w świecie wojen, niepokoju, konfliktów i pogromów. Z tej perspektywy można spojrzeć na pozycję, jako krótką historię tańca wyrazistego. Pojawiają się takie nazwiska jak: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss, Sigurd Leeder, Rosalia Chladek, Angiola Sartorio, Zohra Sehgal (uczenica szkoły Wigman, która karierę zrobiła tańcząc bollywood), Rima Faber, Jan Tievsky. Można się także pokusić o stwierdzenie, że za sprawą opisaną historię Nireńskiej poznajemy życie europejskiej, a później amerykańskiej bohemy artystycznej w latach 20, 30 a nawet 50 czy 60. Czytamy przecież życiorysy artystów innych dziedzin, m.in. Feliksa Topolskiego, Jacoba Epsteina, Lee Miller, Priaulx Rainier, Jana Effenbergera-Śliwińskiego, Zofii Lindorf. Osobą, która najczęściej pojawia się w historii Poli, związaną ze światem polityki i dyplomacji, jest Jan Karski – Sprawiedliwy wśród Narodów Świata. Jemu autorka poświęciła rozdział 10. *Kozielewski, czyli Karski*.

Tancerka i zagłada... to opowieść o Warszawie. W rozdziale 1. poświęconym dzieciństwu Poli oraz w rozdziale 3. opisującym jej powrót do rodziny, czytelnik podąża przedwojennymi ulicami nadwiślańskiego miasta. Pośrednim przewodnikiem po mapie stolicy jest Jan Jagielski. Między innymi dzięki jego wiedzy spacerujemy po przedwojennych



warszawskich ulicach. To on tłumaczy autorce, że „Życie było (...) na Nalewkach. Dzisiaj to tylko kawałek bruku, stare tory tramwajowe urywają się wśród zieleni. A kiedyś? Nalewki to szum i gwar”¹⁵. Odwiedzamy słynne Nalewki, plac Grzybowski, ulicę Krochmalną. Zagładamy do Ogrodu Saskiego i Parku Krasińskich. Poznajemy gimnazjum Nireńskiej na ul. Świętokrzyskiej. Najwięcej opisów należy do ul. Tłomackie biegnącej od ul. Antonia Corazziego do al. Solidarności. „W dwudziestoleciu międzywojennym Tłomackie było nie tylko centrum życia religijnego i areną uroczystości państwowych, ale także symbolem nowoczesnie pojmowanej kultury żydowskiej” – pisze autorka.¹⁶ To tutaj żyła rodzina Poli przed wysiedleniem do warszawskiego getta. Tutaj Pola dorastała, zanim przed ukończeniem gimnazjum wyjechała do Drezna uczyć się u swojej pierwszej mistrzyni tańca, Mary Wigman.

Weronika Kostyrko współtworzy historię warszawskich Żydów, m.in. przygotowując rzetelne informacje na temat pierwszych przedwojennych antysemitycznych ruchów w Warszawie. W rozdziale 1. szczegółowo opisuje pogrom żydowski, którego początków upatruje w marcu 1923 roku. Czytelnik poznaje przemilczane wydarzenie historyczne. Jeden zapomniany dzień, w którym ucierpiało wielu warszawskich żydów. „Nigdy nie słyszałam o tym pogromie, nie słyszeli o nim moi rodzice, sąsiedzi, koledzy ze szkoły”¹⁷ – po tym stwierdzeniu autorka przygotowuje szczegółową listę ofiar antyżydowskich zamieszek. Ich historię współtworzą także przytoczone w książce wspomnienia i relacje Jana Karskiego czy odnalezionej w Tel Awiwie dalekiej rodziny Poli, a także świadectwa losów rodziny artystki złożone przez jej brata.

Kompozycja opowieści zaproponowana przez Weronikę Kostyrko sprawia, że w burzliwym, pełnym nagłych zwrotów życiu artystki, jej dalekich i bliskich podróży, gąszczu relacji, wspomnień, listów i wątków oraz ogromnej ilości osób mających pośredni i bezpośredni wpływ na prywatny i zawodowy los tancerki – czytelnik z łatwością się odnajduje. Autorka proponuje uporządkowaną całość, wyzbytą chaosu oraz niepołączonych ze sobą zdarzeń. Poszczególne etapy jej życia podporządkowała różnym krajom i miastom, tworząc odrębne rozdziały składające się w całość: *Warszawa, dzieciństwo; Drezno, koniec lat dwudziestych; Warszawa, powrót; Wiedeń czerwony i czarny; Florencja i faszyzm; Londyn, pierwszy dom Poli; Izrael, rodzina i pamięć; Nowy Jork, nowy początek; Waszyngton, białe kwiaty i czarny kot*. Rozdziały autorka przeplotła opowieścią o dwóch najważniejszych osobach w prywatnym życiu Nireńskiej – siostrze France i mężu Janie Karskim. To w części poświęconej siostrze dowiadujemy się, jak wielu krewnych w warszawskim getcie straciła artystka. Zdaniem Poli zginęło aż siedemdziesięciu czterech członków jej rodziny. Autorka doliczyła się kilkunastu.¹⁸ Porządek zaproponowany przez Weronikę Kostyrko sprawia, że opowieść o Nireńskiej jest ciągła, płynna, przyczynowo-skutkowa, a jej powstały obraz wyrazisty, czytelny i całościowy.

W swobodnym odczycie historii tancerki pomaga także nieskomplikowany język autorki, pozbawiony zarówno pojęć naukowych, wyrazów trudnych, kłopotliwych, zapożyczonych, jak i kolokwializmów czy wyrazów potocznych.

Osobę ciekawą tańca i jej twórców zajmie uporządkowana historia *ausdruckstanz*. Poznanie pionierów, ich drogi ku międzynarodowej karierze, zawodowe losy, stylu i jego światowy obieg. Ta książka zainteresuje tych, dla których historia Żydów polskich jest wciąż nieodkryta, wszystkich pragnących zgłębiać temat II wojny światowej i zagłady Żydów. Historię Poli oraz jej rodziny potraktują jako kolejną ważną relację i świadectwo. Miłośnicy przedwojennej Warszawy, zwłaszcza żydowskich dzielnic odkryją nowe spojrzenia, wydarzenia, obrazy. *Tancerka i zagłada...* znajdzie zwolenników wśród emigrantów. Bohaterka długo szukająca miejsca do życia, odwiedzająca różne zakątki świata może zainspirować, oswoić z obczyzną, złagodzić tęsknotę za domem. A może pozycja Wydawnictwa Czerwone i Czarne przyciągnie zainteresowanych sylwetką Jana Karskiego? Małżeństwo z Polą Nireńską było ważną częścią jego życia.

Choć historia Nireńskiej bywa przykra, trudna, niesprawiedliwa i skomplikowana, żywy sposób jej opowiedzenia sprawia, że fragmenty bywają pogodne, wzruszające, tkliwe i zabawne. Autorka w odpowiednie miejsca wkomponowuje ciekawostki z życia artystki, skończone lub tylko rozpoczęte rozmowy oraz korespondencje.

Kostyrko przemieszczała się pomiędzy kontynentami, zwiedziła wiele krajów, miast, dzielnic, zakątków, by w końcu dotrzeć do niewielu zdjęć, zapisków, dokumentów, czasopism, kopii i oryginałów. Jej wkład w pracę, zaangażowanie i pasja mogą zrobić wrażenie na czytelniku.

Ciekawi niedopowiedziany koniec, fragmenty korespondencji Poli, szczegółowe opisy zwłaszcza jej późniejszych choreografii. Szkoda, że fotografii Poli Nireńskiej nie wpleciono w opowieść. Ich umieszczenie obok opisywanych fragmentów ubarwiłoby historię, ożywiło pamięć, pozwoliło na bieżąco spojrzeć na tancerkę, jej przyjaciół, rodzinę.

Mylący może okazać się tytuł *Tancerka i zagłada*. Mająca blisko 400 stron

pozycja dość obszernie opisuje również życie przedwojenne, panujący w Niemczech totalitaryzm, faszyzm we Włoszech, zbiorowe emigracje z Londynu, masowe imigracje do Ameryki, a także życie z traumą powojenną w latach 70 i 80.

Temat starszej siostry Nireńskiej, Franki, zapowiedziany we wstępie pt. *Początek i koniec*, nie wyjaśnia ich szczególnej więzi. Traktuję rozdział *Franka* jako przerwę w odtwarzaniu tanecznej podróży bohaterki. Autorka pozostawia ślad, ledwie odkryty, niewyjaśniający ich relacji i związku tancerki z Polską.

Można doszukiwać się w książce braków, niepowiązanych czy nieskończonych relacji. Nie można jednak posądzić autorki o niewystarczające zgłębienie nawet urywków życia bohaterki. Za sprawą dziennikarki każda napotkana na wyboistej drodze życia Poli osoba współtworzy jej historię. Historię, którą biografka przekazuje w stylu luźnej rozmowy z przyjaciółmi.

Weronika Kostyrko stworzyła obraz „amerykańsko-polsko-katolicko-żydowskiej”¹⁹ tancerki żyjącej i osiągnącej sukcesy nie tylko w czasach zagłady. Opowiedziała historię Poli Nireńskiej.

Aleksandra Pacak-Dragańska

¹ W. Kostyrko, *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 4.

² W. Kostyrko, *Nota bibliograficzna*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 414-415.

³ W. Kostyrko, *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, czwarta strona okładki.

⁴ Tamże.

⁵ W. Kostyrko, *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, trzecia strona okładki.

⁶ Tamże.

⁷ W. Kostyrko, *Waszyngton, białe kwiaty i czarny kot*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 408.

⁸ W. Kostyrko, *Początek i koniec*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 10.

⁹ W. Kostyrko, *Warszawa, powrót*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 111.

¹⁰ W. Kostyrko, *Waszyngton, białe kwiaty i czarny kot*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 383.

¹¹ W. Kostyrko, *Drezno, koniec lat dwudziestych*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 62.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ W. Kostyrko, *Warszawa, dzieciństwo*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 25.

¹⁶ Tamże, s. 24.

¹⁷ Tamże, s. 47.

¹⁸ W. Kostyrko, *Franka*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 268.

¹⁹ W. Kostyrko, *Waszyngton, białe kwiaty i czarny kot*, [w:] *Tancerka i zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019, s. 407.

Tajwański teatr tańca. Recenzja książki Izabelli Łabędzkiej

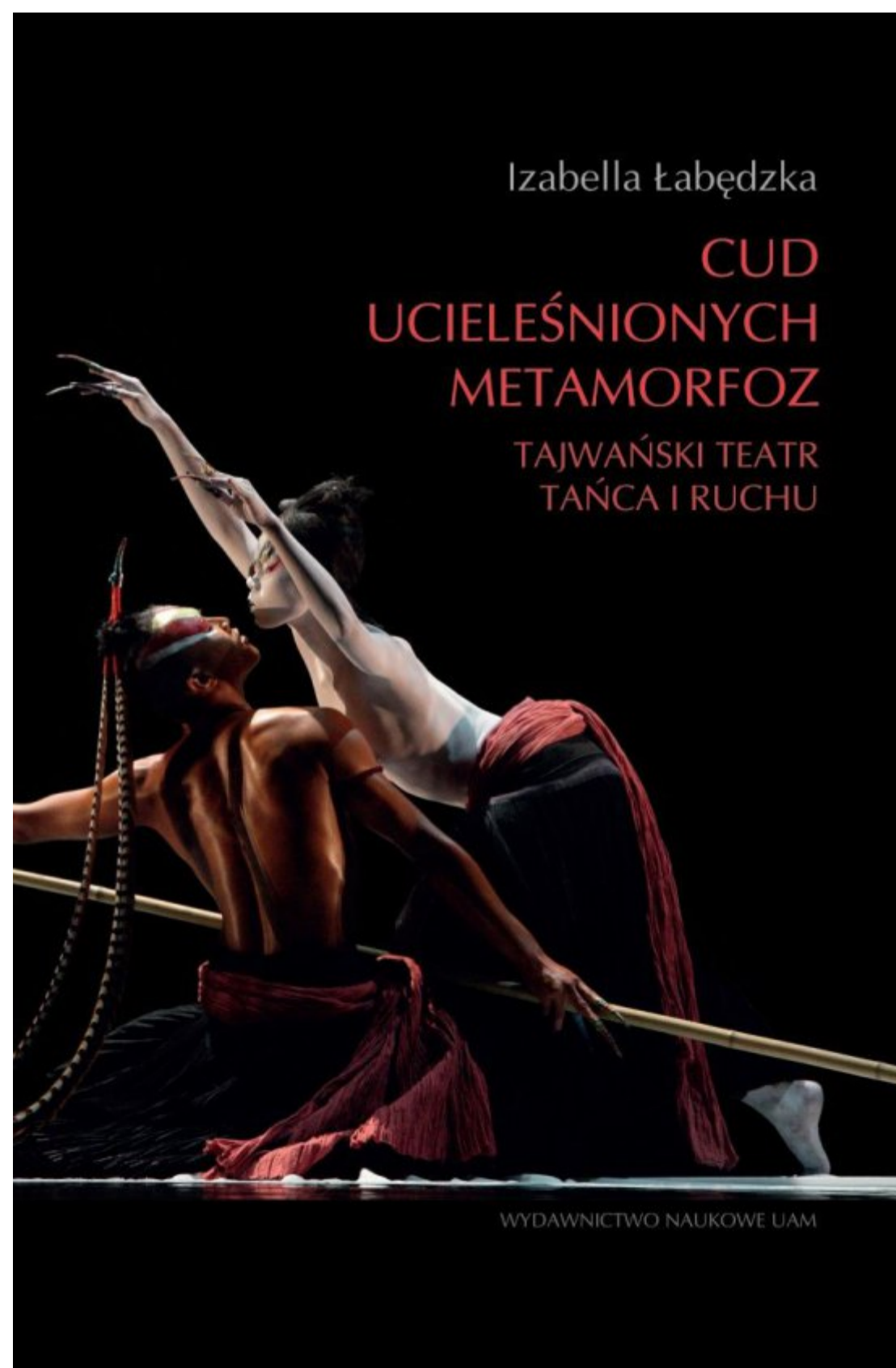
W gronie polskich historyków i teoretyków tańca o Tajwanie mówi i pisze się niewiele, a szkoda. Na tropikalnej wyspie, w niedalekiej odległości od chińskich prowincji Fujian i Guangdong, pomiędzy wysoką zabudową aglomeracji miejskich i w wilgotnym klimacie zwrotnikowym, od przeszło sześciu dekad powstają coraz odważniejsze formacje taneczne, a wokół nich dojrzały, często pionierski dyskurs teoretyczny. Wydany w lipcu tego roku *Cud ucieleśnionych metamorfoz. Tajwański teatr tańca i ruchu* Izabelli Łabędzkiej jest pierwszą tak szeroko zakrojoną pracą monograficzną prezentującą dorobek wybranych artystów z Tajwanu.

Choć temat estetyki chińskiej i chińskich widowisk teatralnych poruszany był już przez takie polskie badaczki jak Marta Steiner, Adina Zemanek, Lidia Kasarełło, a kilkakrotnie również przez samą Łabędzką (m.in. *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu, Teatr niepokorny*), skoncentrowany na aktywności tajwańskich choreografów *Cud ucieleśnionych metamorfoz...* wypełnia wciąż sporą lukę w polskich publikacjach na temat azjatyckiego tańca współczesnego, jednocześnie stając się pozycją obowiązkową dla teatrologów, antropologów tańca, sinologów, komparatystów i osób zainteresowanych wschodnią kulturą w ogóle.

Łabędzka dzieli monografię na cztery rozdziały, z których pierwszy stanowi fundament teoretyczny dla refleksji o chińskim i tajwańskim ciele tancerza, drugi ukazuje metamorfozy w estetyce tańca na wyspie końca XX wieku, natomiast dwa kolejne biorą pod lupę pracę i rozwój zespołów U-Theatre i Legend Lin Dance Theatre jako egzemplifikację opisanych w książce metod warsztatowych opartych o lokalne techniki pracy z ciałem.

Od pierwszego rozdziału - równolegle ze sporą dawką niemalże encyklopedycznie poukładanej wiedzy – autorka dostarcza nam kolejnych pozycji *must-read* spod pióra antropologów ciała, filozofów, religioznawców i kulturoznawców zajmujących się terenem Azji Południowo-Wschodniej (wystarczy wymienić takie nazwiska jak Chen Ya-Ping, Chang Szu-Ching, Jee Loo Liu, Yuasa Yasuo, Zhang Zai Lin czy Zhong Mingde). Niczym sprawny kartograf wytycza mapę obszarów, z którymi europejscy badacze tańca powinni się zapoznać, by mieć wgląd w dokonania dalekowschodnich sąsiadów. Wskazane kierunki źródłowe, dotąd w dużej mierze niedostępne dla polskiego czytelnika ze względu na barierę językową, zyskują na wartości poprzez klarowne, dogłębne wyjaśnienia ich treści. Potencjał badawczy przywoływanych w książce autorów jest bardzo odświeżający, prowokuje do gorącej debaty, gdzie szukać początków współczesnego myślenia o tańcu, czy toczone w dyskusjach antropologów wojny paradygmatów (europejski/kartezjański *versus* wschodni/niedualistyczny) są w dzisiejszych czasach wciąż aktualne (czy raczej, zgodnie z ostatnimi trendami humanistyki/posthumanistyki muszą odejść do lamusa), i – ostatecznie - czy to właśnie nie w antropologii tańca można szukać narzędzi przekraczania tych coraz łagodniej zarysowanych granic. O tym Łabędzka nie pisze, jej kompendium to raczej etnochoreologiczna próba uporządkowania wiedzy związanej ze wschodnią filozofią ciała, ze szczególnym uwzględnieniem regionów Chin kontynentalnych i Japonii, skąd od wieków na Tajwan płyną najsilniejsze inspiracje. Drugorzędność

ludzkiego ciała względem krajobrazu w klasycznym malarstwie chińskim, bogactwo strojów w Państwie Środka i *dress code* kolejnych dynastii, buddyjskie dyskursy o ciele, ciało w filozofii taoistów i konfucjanistów, czy wreszcie cielesność aktora w operze pekińskiej - to tylko niektóre z wielu wątków poruszanych w pierwszym rozdziale. Rozdział ten, bogaty w historyczne i ideologiczne konteksty, opisuje szereg chińskich tradycji związanych z dbałością o kondycję ciała, a więc takie praktyki jak *qigong*, *taijiquan*, medytacja, *daoyin*, praca z oddechem. Autorka tworzy swego rodzaju elementarz pojęciowy, esencjonalny i wybiórczy, którego narracja utkana jest wokół ciała. Szczególnie dużo uwagi poświęca przepływowi energii *qi* oraz taoistycznemu i buddyjskiemu postrzeganiu ciała jako organicznej części większej całości. Ten aspekt ciała – „otwartego systemu połączonego ze światem zewnętrznym” (za Yuasa Yasuo) – w połączeniu z jego proceduralnym charakterem (badania Rogera T. Amesa dowodzą, że w języku mandaryńskim osoba postrzegana jest jako proces psychosomatyczny, a nie substancja) to pierwszy z kluczy do interpretacji tańca współczesnego na Tajwanie. Autorka podkreśla także wagę podejmowanego przez wschodnich tancerzy i opierającego się na technikach medytacyjnych treningu oddechowego, dzięki któremu wewnętrzna energia krąży i może swobodnie przepływać także poza ciało, wchodząc w szczególną relację z kosmosem i zewnętrznymi siłami natury. Łabędzka do wywiedzionych z kontynentu tradycji postrzegania ciała i obchodzenia się z nim dodaje również kontekst tajwański i przypomina, że to właśnie na Tajwanie dyskurs związany z ciałem (ciałem tancerza) w ostatnich dekadach XX wieku przybrał szczególne oblicze. Za Chen Ya-Ping wymienia tylko niektóre z przyczyn wzmożonego zainteresowania fizycznością aktora/tancerza. Wśród nich najważniejsze, to rozkwit ruchu



małych teatrów (tzw. *The Little Theatre Movement*) z charakterystycznym dla nich skupieniem na ciele aktora, wpływ idei Jerzego Grotowskiego na tajwańskich performerów, nasilenie się feministycznej refleksji nad ciałem kobiecym, a także wpływ japońskiego tańca *butō* dzięki licznym wizytom reprezentantów tego gatunku w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Drugi rozdział zatytułowany *Metamorfozy ciała w tajwańskim teatrze tańca: między tradycją a nowoczesnością* Łabędzka poświęca nowej estetyce tanecznej końca XX wieku i zmianom ideowym, jakie przyniosło zniesienie - trwającego do 1987 roku na Tajwanie - stanu wojennego. Ponowna próba ukonstytuowania kulturowej identyfikacji mieszkańców wyspy wsparta demokratyzacją i otwarciem się na nowe trendy obszaru kultury doprowadziły do wysypu awangardowych, eksperymentujących, często amatorskich grup tanecznych. Ta historycznie zarysowana granica rozpoczyna okres, w którym tajwańscy artyści próbują poprzez sztukę ustanowić swoją przynależność kulturową. W przedstawieniach powstałych później widać wyraźnie dychotomię poszukiwań i rozbieżność formalnych rozwiązań scenicznych. Wciąż silna potrzeba sięgania do tradycyjnych form warsztatowych, jak medytacja, *taijiquan* czy techniki gestyczne rodem z opery pekińskiej (Łabędzka podaje przykład grupy Tai Gu Tales Dance Theater) idą w parze z inspiracjami płynącymi z Europy Zachodniej, Ameryki czy Japonii. Jednocześnie młodzi twórcy nie rezygnują z eksperymentów, które mogłyby zrewolucjonizować lokalną technikę taneczną. Jako przykład innowacyjności w estetyce tańca tajwańskiego lat dziewięćdziesiątych autorka podaje działalność Taipei Dance Circle i zastosowanie, przez małżeństwo choreografów Liu Shaoli i Yang Wanrong, oliwki dla dzieci, którą smarowano tancerzy oraz podłogę sceny. Jak pisała cytowana przez autorkę Chen Ya-Ping, brak tarcia między podłogą a tancerzem powodował, że dotychczasowe techniki stały się bezużyteczne, skoki niemożliwe, a różnica między kobietami i mężczyznami w zużyciu siły na tyle niewidoczna, że uzyskano efekt preferowanej przez choreografów aseksualności.

Trzeci rozdział *Cudu ucieleśnionych metamorfoz...* Łabędzka poświęca U-Theatre i jego założycielce Liu Jingmin. To zdecydowanie najciekawsza część pracy, w której nie brakuje odwołań do polskiej historii teatru. Liu Jingmin, jak wielu artystów tajwańskich jej pokolenia, wyjechała do USA na studia aktorskie. W 1984 roku wzięła udział w warsztatach prowadzonych przez Jerzego Grotowskiego w Irvine na Uniwersytecie Kalifornijskim, podczas gdy ten realizował swój projekt „Dramat Obiektywny”. Spotkanie z Grotowskim w Stanach Zjednoczonych (później ponownie we Włoszech) zaowocowało wytężoną próbą znalezienia własnej drogi teatralnej i pracą nad odarciem cielesności tajwańskiego aktora z formalnej przynależności do tradycyjnych gatunków widowiskowych. Członkowie U-Theatre zwrócili się najpierw ku kulturze ludowej, by następnie cały trening fizyczny oprzeć na ćwiczeniach uważnej kontemplacji i medytacji w ruchu. Wspólne uczestnictwo zespołu w pielgrzymkach na cześć lokalnych bóstw, kilkumiesięczny, grupowy pobyt w Indiach oraz treningi na wolnym powietrzu, często rozpoczynające się grą na bębnach, jednoczyły kolektyw aktorów U-Theatre, dla którego spektakl „nigdy nie był celem samym w sobie, ale drogą do holistycznego stylu życia zorientowanego na *tao*”¹ Chociaż temat obecności Grotowskiego w teatrze tajwańskim i jego wpływ na *The Little Theatre Movement* w latach dziewięćdziesiątych interesuje

wielu zagranicznych badaczy (warto wymienić chociażby *How Grotowski Became Taiwanese: The Dissemination and Remaking of Grotowski in The Project of Tracing Back* Lin Wen-ling, *Bodies and Transformance in Taiwanese Contemporary Theater* Peilin Liang czy *Grotowski in Taiwan: More than objective drama* Chang Chia-Fen), przybliżenie tychże zjawisk polskiemu czytelnikowi uważam za wartościowe i konieczne dla rozwoju polskiej teatrologii.

Podobnie jak w przypadku U-Theatre, autorka poddaje szczegółowej analizie działalność Legend Lin Dance Theatre, co czyni głównym wątkiem czwartego, ostatniego rozdziału książki. Rozpoczyna go opis wizyty w domu Lin Lizhen (założycielki grupy), gdzie Łabędzka przechadza się po wnętrzu pełnym małych doniczek z kwiatami i herbacianych utensyliów, oprowadzana przez choreografkę, którą nazywa Madame Lin. Szczegółowa, pełna fascynacji osobowością Lin relacja ze spotkania, pokazuje, że wybór teatrów jakiego dokonała autorka monografii, jest też wyborem serca. Spektakle Legend Lin Dance Theatre nawiązują do tradycji i rytuałów kulturowanych na wyspie, a więc taoistycznych świąt i egzorcystycznych praktyk oczyszczających, ale w większości przedstawień są to nawiązania niebezpośrednie, metaforyczne, sięgające do wyobraźni widzów i wykorzystujące potencjał lokalnie czytelnych symboli. Ciała tancerzy, które niosą te często afabularne historie, są niczym medium, przez które co rusz przepływają kosmiczne energie. Teatr ruchu Lin charakteryzuje powolność, oszczędność choreograficzna i – za autorką książki – przywiązanie do taoistycznych idei fluidalności i cyrkularności w praktyce tanecznej.

Lin Lizhen (ur. 1950), Liu Jingmin (ur. 1956) i Lin Huaimin (ur. 1947), (założyciel Cloud Gate Dance Theatre, jego twórczości autorka chce poświęcić drugą część monografii) reprezentują to samo pokolenie choreografów, których działalność miała istotny wpływ na rozwój tańca współczesnego na Tajwanie. *Cudu ucieleśnionych metamorfoz...* Izabelli Łabędziej jest udaną próbą dokumentacji ich pracy z perspektywy cielesności tancerza, zaznajamiającą czytelnika z estetyką i filozofią regionu. Wieloletnie badania i liczne kwerendy w bibliotekach tajwańskich pozwoliły autorce stworzyć kompendium o niepodważalnej wartości.

Anna Gryszkiewicz

¹ Oficjalna strona U-Theatre, <https://www.utheatre.org.tw/en/about-us/> (dostęp 29.10.2020)

XVI edycja Międzynarodowego Festiwalu Tańca Zawierowania

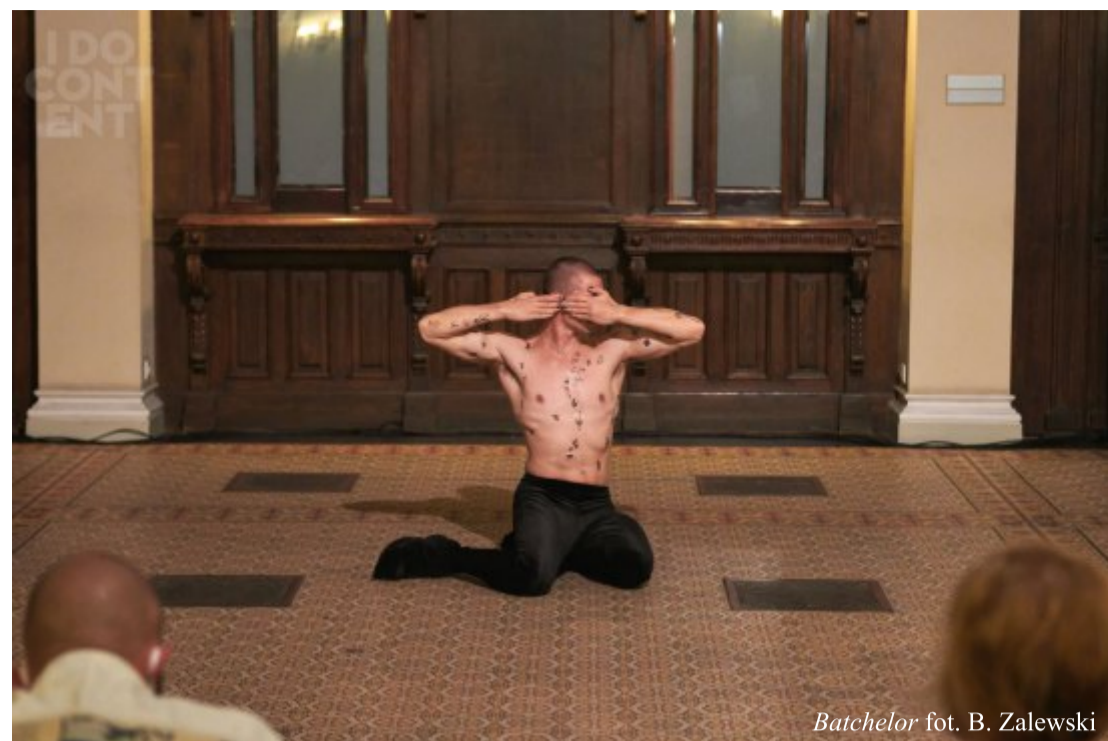
Co roku festiwal przygotowywany przez Teatr Tańca Zawierowania i Fundację Scena Współczesna przynosił warszawskiej publiczności dużo wrażeń i pozwalał na zapoznanie się z twórczością artystów z różnych stron świata. Tak jest i w tym roku, mimo trudnej sytuacji związanej z pandemią koronawirusa.

Dawno nazwa festiwalu nie byłaby tak adekwatna do aktualnej sytuacji na świecie. Pandemia COVID-19 wywołała bowiem wiele zawierowań w organizacji poszczególnych wydarzeń kulturalnych. Publiczność w stolicy może być jednak zadowolona – kolejna edycja Międzynarodowego Festiwalu Tańca ZAWIROWANIA odbyła się i mimo trudności logistycznych wystąpili na nim także zagraniczni twórcy.

Zespół Włodzimierza Kaczkowskiego przygotował edycję festiwalu zogniskowaną wokół tematyki podróży. To decyzja przekorna, bowiem przemieszczanie się jest dziś utrudnione, ale też intrygująca. Jeszcze bardziej ciekawi przy tym program imprezy, w którym znaleźli się w większości zagraniczni artyści. Mimo ograniczeń widowni oraz mobilności, warszawska publiczność miała okazję zobaczyć twórców z Australii, Włoch, Hiszpanii czy Holandii.

James Batchelor pokazał *Hyperspace* w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w Warszawie. Jedno ciało w pustej przestrzeni i kilkanaście osób ma widowni – w tak intymnej sytuacji można było zastanowić się nad własnym miejscem we wszechświecie oraz nad kształtem naszego ciała i jego relacją z tym, co dookoła. Przed publicznością pojawił się półnagi Batchelor, bez scenografii, materiałów wizualnych czy chociażby dodatkowego oświetlenia. W pełnym, roboczym świetle poruszał się spokojnie, pokazując jak pracują jego dłonie, palce u rąk, jak oddycha miarowo jego ciało. Pokrył je małymi czarnymi rysunkami – w nawiązaniu do kosmosu, o którym napisał w programie spektaklu, odnieść można wrażenie, że tworzyły one obraz pewnego rodzaju drogi mlecznej. W miarę jak zmieniał kolejne ułożenia ciała, widoczne było, jak działają jego mięśnie, jak przenika przez nie krew, pozwalająca mu oddychać. *Hyperspace* to spektakl, w którym artysta pokazuje ciało wielowymiarowe: z jednej strony bardzo skupione, z drugiej potrafiące przybrać dowolną formę. Co ciekawe, Batchelor stworzył swoją pracę jako trzecią z serii spektakli powstałych dzięki ekspedycji naukowej na Antarktykę w 2016 roku. Jego filozoficzno-naukowe rozważania są więc dowodem na to, że możliwe jest łączenie różnych dyscyplin, a ruch może być wykorzystywany także do mówienia o alternatywnym wymiarze, tytułowej nadprzestrzeni.

Zupełnie inną dynamikę zaproponowali kompozytor Dan Kinzelman i choreograf Daniele Ninarello. Ich *Kudoku* to przede wszystkim idealne połączenie obrazu i dźwięku, współgranie ze sobą tych dwóch warstw spektaklu. O ile oglądając *Hyperspace* można mieć wrażenie znużenia, to propozycja Ninarello i Kinzelmana angażuje widza w pełni. Spektakl rozpoczyna się w ciemności, publiczność może przez dłuższą chwilę zagłębić się jedynie w warstwie dźwiękowej. Staje się ona tym bardziej intensywna, im bardziej przestrzeń sceniczna zostaje obłana punktowym światłem. Znajduje się w niej tancerz, który poruszając się na scenie,



Batchelor fot. B. Zalewski

zarysowuje koła. Jego ciało, wprawione w ruch, jest niczym zahipnotyzowane, działa jedynie pod wpływem impulsu dźwiękowego, nic innego nie ma dla niego znaczenia. Zdecydowanie zachwyca tu bogactwo dźwięków zaproponowane przez Kinzelmana, od saksofonu po syntezator czy szumy. Ninarello zupełnie poddaje się bodźcom muzycznym, cały czas wiruje, momentami zastanawiać się można czy panuje jeszcze nad własnym ciałem. *Kudoku* jest niczym oczyszczająca mantra, gdzie ruch i dźwięk idealnie współgrają ze sobą, a widz – gdy nastanie cisza i zgasną światła – może poczuć, że wziął udział w wyjątkowym eksperymencie.

Interesujące, że podczas tegorocznej edycji festiwalu warszawska publiczność miała także okazję zobaczyć artystów, którzy kilka tygodni wcześniej triumfowali podczas Konkursu Choreograficznego MASDANZA w Hiszpanii. Trzy krótkie choreografie pokazane podczas jednego wieczoru były różnorodne, jednak każda z nich odznaczała się przemyślanym konceptem. Giorgia Gasparetto w *The Home of Camila* prezentuje zarówno pewną harmonię, jak i potrzebę bliskości i miłości. Początkowo wykonuje serię drobnych gestów, skupia się na swoim ciele i przeżyciach. Rozwija jednak swoją choreografię w przestrzeni, może się wydawać, że opuszcza znane sobie środowisko (a może to jedynie jej wyobraźnia i nadal tkwi w niewielkim pokoju?), uzewnętrznia też swoje emocje. Delikatna tancerka w białej sukience porusza się estetycznie, ma kontrolę nad swoim oddechem, jest cały czas spokojna. Jest zarówno uosobieniem tęsknoty, jak i akceptacji samej siebie i swojego ciała. Zupełnie inną energię pokazują Danielle Huyghe i Alexandra Verschuuren. *Out of the Blue* to oniryczna podróż dwóch tancerek, eksplorujących przestrzeń i własną fizyczność. Kobiety w niebieskich kostiumach poruszają się synchronicznie, są precyzyjne, początkowo oszczędna choreografia przeradza się w dynamiczne przemierzanie sceny.



Batchelor fot. B. Zalewski

W niebieskim świetle tancerki wydają się bardziej wyobcowane, oddalają się od siebie, z pozycji pionowej przechodzą do poziomej. Ich choreografii towarzyszą bardzo wyraźne oddechy – może się wydawać, że to one wyznaczają rytm spektaklu, jednocześnie przypominając, że bez oddechu nie jesteśmy w stanie funkcjonować. Nieco inną ekspresję zaprezentował z kolei Giovanni Insaudo. Jego *Crisalide* to połączenie niespokojnego pulsowania z nieustannymi zmianami pozycji (z postawy stojącej przechodzi do leżącej, by po chwili wstać, a potem znów upaść). Co ciekawe, artysta pojawia się na scenie z kilkoma balonami, przyczepionymi do jego kostiumu. Nie ograniczają one wcale jego ruchu, przeciwnie – są pewnego rodzaju naturalnym przedłużeniem jego ciała, jego integralną częścią. Artysta rozwija swoją choreografię, reagując na towarzyszące mu głośne dźwięki, jest coraz odważniejszy w swoich gestach. Aż w końcu, kiedy światło zmienia się na bardziej kameralne, pozbywa się balonów niczym zbędnego balastu, zaczyna być wolny. W swojej pracy Insaudo opowiedział o przeobrażeniu i dojrzewaniu, o procesie jaki pokonać trzeba, by dojść do rezultatu swojego dzieła. W jego przypadku (podobnie jak i pozostałych laureatów MASDANZY) jest on zaskakujący i w pełni zadowalający.

Marta Seredyńska

XVI Międzynarodowy Festiwal Tańca ZAWIROWANIA
październik–grudzień 2020

Hyperspace

choreografia i wykonanie: James Batchelor
kompozycja i realizacja dźwięku: Morgan Hickinbotham
produkcja: Bek Berger
oświetlenie: Beizj studio
polska premiera: 3.10.2020

Kudoku

choreografia i taniec: Daniele Ninarello
muzyka na żywo: Dan Kinzelman (saksofon tenorowy, instrumenty perkusyjne, elektrofony)
konsultacje dramaturgiczne: Carlotta Scioldo
produkcja: Codeduomo i Novara Jazz (kurator: Enrico Bettinello)
wsparcia udzielili: CSC Centro per la Scena Contemporanea w Bassano del Grappa, Fondazione Piemonte dal Vivo | Lavanderia a Vapore, Rezydencja CAOS-Terni (przy wsparciu Indisciplinarte oraz Associazione Demetra), Fabbrica Europa
zdjęcie: Andrea Macchia
premiera: 17.06.2016

Zwycięskie spektakle Konkursu Choreograficznego MASDANZA 2020:

The Home of Camila

Giorgia Gasparetto

Out of the Blue

Danielle Huyghe & Alexandra Verschuuren

Crisalide

Giovanni Insaudo



Ninarello fot. B. Zalewski



Emocje kongresowe, postulaty i obietnice

27–29 września br. środowisko taneczne spotkało się na części konferencyjnej II Kongresu Tańca. Nadrzędnym celem organizatora – Instytutu Muzyki i Tańca był dialog ze środowiskiem tańca. Kongres rozpoczął się w zmienionej formule już pod koniec 2019 roku od kilkietapowych konsultacji, w ramach których został wypracowany program konferencji. Zamierzeniem organizatorów było znalezienie odpowiedzi na kluczowe wyzwania stojące przed środowiskiem tanecznym w Polsce.

Część konferencyjna II Kongresu Tańca złożona była z sześciu paneli, a obrady miały miejsce w Centrum Konferencyjnym Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, były także transmitowane on-line. Rejestracja transmisji jest dostępna na kanale YouTube Instytutu Muzyki i Tańca. Z powodu trwającej pandemii na obradach w gościnnych progach muzeum POLIN w Warszawie znaleźli się nieliczni. Dlaczego II Kongres Tańca przybrał zmienioną formułę tłumaczyła dr hab. Aleksandra Dziurosz, zastępca dyrektora Instytutu Muzyki i Tańca:

Na początku minionego roku doszliśmy do wniosku, że Kongres nie powinien być kilkudniowym spotkaniem, lecz długofalową dyskusją środowiska. W październiku 2019 roku otworzyliśmy ogólnopolską ankietę, aby się dowiedzieć, jakie zagadnienia należy podjąć. Na jej podstawie stworzyliśmy sześć segmentów tematycznych istotnych dla świata tańca. Ustaliliśmy, że będziemy się posługiwać logiką odbiorców, użytkowników, kreatorów, wykładowców; główną osią stał się człowiek. I tak powstało sześć grup konsultacyjnych. Efektem ich prac jest raport, który pokazuje, z jakimi wyzwaniami mierzy się na co dzień środowisko tańca. Problemy te będą tematami paneli dyskusyjnych.

Ostatnim etapem konsultacji było zaproszenie grupy 18 ekspertów, którzy wspólnie uporządkowali cele, uszczegółowili tematy każdego panelu dyskusyjnego oraz zarekomendowali panelistów. Spotkanie w Muzeum POLIN będzie podsumowaniem dotychczasowych rozmów, które umożliwi realny początek zmian niezbędnych dla tańca.¹

Podczas inauguracji, 27 września, I część konferencji rozpoczęto od odczytania listu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, prof. Piotra Gliškiego, który podkreślił, że taniec stanowi ważny element zarówno dziedzictwa, jak i kultury współczesnej:

Taniec jako forma wyrażania ekspresji, rodzaj specyficznej aktywności o różnorodnym i ogromnym znaczeniu towarzyszy ludzkości od zarania dziejów. Dziś specyficzna semiotyka tej dyscypliny sztuki, jej urzekające piękno, ale i wieloznaczność interpretacyjna ruchu, daje publiczności medium niezwykle pociągające. Magia tańca i głębia jego ekspresji tworzą ze spektakli tańca misteria o niezwykłej sile oddziaływania, zaś funkcjonowanie ponad barierami języka czyni zeń sztukę prawdziwie uniwersalną. W arsenale dyscyplin kultury taniec nie zawsze zajmował należytą mu pozycję, na szczęście obecnie opieka państwa przywraca tej ważnej dziedzinie właściwą rangę. Instytut Muzyki i Tańca w swojej strukturalnej części służy temu właśnie obszarowi kultury, dbając o jego rozwój oraz

sprawy całego środowiska. Wyrazem tego jest zorganizowanie II kongresu tańca, wydarzenia które jako jeden z głównych celów stawia dokonanie szczegółowej diagnozy obecnego stanu i podjęcie prób określenia dróg dalszego rozwoju tej dyscypliny. [...] Głos środowiska polskiej sztuki tańca długo pozostawał słabo słyszalny i rozproszony. Rozpoczynająca się dzisiaj konferencja kongresu jest nie tylko doskonałą okazją do spotkania, ale też szansą na przeprowadzenie debaty i wypracowanie rozwiązań pozwalających zaspokoić najpilniejsze potrzeby całego środowiska. [...] szanowni Państwo, taniec jako zjawisko niezwykle ulotne jest sztuką wymagająca skrupulatnej dokumentacji, aby był widoczny w dyskursie społecznym konieczna jest popularyzacja badań w tej dziedzinie i jej szeroka promocja. Z całą pewnością II Kongres tańca przyczyni się nie tylko do propagowania samego tańca, ale też do budowania wizerunku Polski jako państwa przejawiającego głęboką troskę o ten obszar i liczącego się na kulturalnej mapie świata. Życzę Państwu owocnych obrad. Piotr Gliški.²

Pierwszy panel prowadzony był przez dr hab. Aleksandrę Dziurosz, prof. UMFC i moderatorkę Idę Nowakowską, a dotyczył *Korzyści z tańca w życiu społecznym*. Zaproszeni paneliści: Leszek Bzdyl, Kalina Cyz, dr Artur Fredyk, Dorota Gołąb, prof. dr hab. Dorota Ilczuk, dr hab. Tomasz Nowak dyskutowali o świadomości środowiskowej, kreowaniu tanecznej spuścizny i przybliżaniu tańca jego odbiorcom. Zastanawiali się czym jest taniec dla społeczeństwa, jaki ma on wpływ na kształtowanie świadomości ciała, jak koreluje z dziedzictwem kulturowym i wartością dodaną w obszarze gospodarki kreatywnej. Za przygotowanie merytoryczne panelu odpowiedzialni byli: Instytut Muzyki i Tańca we współpracy z prof. dr hab. Ewą Wycichowską, Emilią Cholewicką, Sonią Nieśpiałowską-Owczarek. Warto przytoczyć wstępną wypowiedź z tego panelu dr hab. Tomasza Nowaka, który zwrócił uwagę na to, jak we współczesnej rzeczywistości funkcjonuje taniec i jego twórcy oraz odbiorcy:

Chciałbym zwrócić Państwu uwagę gdzie jesteśmy dzisiaj. Oprócz tych głównych funkcji tańca, o których się bardzo często mówi, widać jak ostatnimi czasy wzrosła rola spektaklu tańca, jego rola przekazu od autora do widza i druga rzecz, o której tu trzeba powiedzieć to funkcja edukacyjna. To wszystko funkcjonuje w systemie, o którym chciałbym dzisiaj powiedzieć i zaakcentować, mimo że to są rzeczy które zostały już dobrze opisane w literaturze, ale na początek naszych rozważań może być to przydatne przypomnienie. Coraz częściej mówimy, że mamy do czynienia z supermarketem kultury, to jest efekt globalizacji [...] tak jak to wygląda dzisiaj to jest skala niespotykana nigdy wcześniej. My dzięki internetowi, dzięki podróżom, jesteśmy w stanie przeżywać w zasadzie każdy rodzaj tańca, który funkcjonuje na świecie. Najważniejsze w tym wszystkim jest to, jak tego wszystkiego jest dużo! Jak współczesny odbiorca ma wiele form do wyboru, jak bardzo można być w tym zagubionym, gdzie i jak funkcjonować? Jak głęboko można wejść w ten taniec? Często więc pływamy po powierzchni niektórych zjawisk tanecznych, ale zastanawiamy się, może takie doświadczenie tańca też jest dobre, korzystne? Drugi problem, który chciałbym zaznaczyć, to to, że jesteśmy uwikłani w pewien system, który wywiera presję na środowiska tańca. Presję na

naukę, presję na edukację, a także na twórczość choreograficzną. Widać więc dążenia do racjonalizacji, za to dąży to do rozwoju biurokratyzacji życia społecznego, to narasta, i będzie narastać. [...] Kalkulacyjność, z którą się spotykamy w systemach grantowych, systemach waloryzacyjnych jak konkursy, turnieje, rankingi, to jest system opresyjny, który zmusza nas do tego, byśmy działali szybko, sprawnie i z możliwie najniższym stosunkiem ceny do produktu. To rzutuje na to, jaki wybieramy aparat wykonawczy. Efektywność – ilość produkcji mierzona w spektaklach, ale czy w ilości powtórzeń danego spektaklu? Już niekoniecznie. Przewidywalność, my nie oczekujemy już wyjątkowości, ale coraz częściej oczekuje się wpisania w jakiś trend, jakiś kierunek. Choreograf jednak potrzebuje czasu, by coś przeżyć, przemyśleć i przekuć to na dzieło. [...] system na pewno sprzyja popularyzacji tańca, sprzyja promocji w przestrzeni publicznej, ale czy sprzyja on budowaniu i promowaniu autorytetów?

Kolejny panel *Produkcja i zarządzanie tańcem w Polsce* gościł panelistów: Andrzeja Hamerskiego, Paulinę Jaworską, Aleksandrę Machnik, Grzegorza Pańtaka, Barbarę Schabowską zaś moderatorką była dyrektor IMiT-u Katarzyna Meissner, a gospodarzem panelu dr hab. Aleksandrą Dziurosz, prof. UMFC. Przygotowanie merytoryczne panelu: Instytut Muzyki i Tańca we współpracy z Andrzejem Hamerskim, Aleksandrą Machnik, Grzegorzem Pańtakiem. Podczas tej części dyskutowano nad koniecznością stworzenia kompleksowej strategii produkcyjnej dla tańca w Polsce. Panel dyskusyjny poświęcono zagadnieniom związanym z managerowaniem, marketingiem i produkcją tańca. Skupiono się wokół kwestii finansowania tańca, edukacji profesjonalnych managerów i producentów tańca, produkcji i eksploatacji spektakli tanecznych, promocji tańca, a także eksportu i popularyzacji polskiego tańca za granicą.

Podczas drugiego dnia obrad, 28 września, rozmawiano najpierw o powszechnej edukacji tanecznej, następnie o zawodowym kształceniu artystycznym i zawodzie choreografa. Mimo wyodrębnionych paneli dla edukacji powszechnej i zawodowej tematy te mieszały się w obu panelach, co czasami mogło mylić słuchacza. Cele edukacyjne są zdecydowanie różne - w przypadku edukacji powszechnej, gdzie taniec ma wymiar rekreacyjno-kulturowy - od edukacji zawodowej, o czym warto pamiętać.

Panel *Edukacja taneczna* prowadziła dr hab. Aleksandra Dziurosz, moderatorem była prof. UMFC dr hab. Klaudia Carlos-Machej, prof. UMFC, a gośćmi: Katarzyna Dańska, Hanna Kamińska, Mirosław Różalski, Jarosław Wartak, prof. dr hab. Ewa Wycichowska (on-line), Maciej Żurek. Panel przygotowali we współpracy z IMiT-em: Grzegorz Ajdacki, Beata Wrzosek-Dopierała i Paulina Wycichowska. Z powszechną edukacją wiąże się ogólna promocja hasła „Taniec daje radość!” Według programatorów panelu należy zachęcać do tańca w otwartych przestrzeniach publicznych. Potrzebne są także działania, które ukażą taniec jako dobroczynną dla zdrowia i modną formę spędzania czasu dla wszystkich pokoleń. I oby tak się działo!

Panel *Wyzwania społeczne, artystyczne i edukacyjne tancerzy* prowadził Jacek Przybyłowicz wraz z dr hab. Aleksandrą Dziurosz, prof. UMFC, a ich gośćmi byli: Witold Biegański, Aleksandra Osowicz, Krzysztof Pastor, dr Artur Szklener, Paulina Wycichowska, Magdalena Zalipska. W trakcie dyskusji podjęto się następujących zagadnień: Ciało tancerzy jako narzędzie pracy i środek wypowiedzi; zastanawiano się czego potrzebują

tancerze na różnych etapach rozwoju swojej kariery zawodowej, jakiego wsparcia potrzebują, aby przetrwać? Zwrócono uwagę na to, co o zawodzie tancerza/wykonawcy powinni wiedzieć ludzie mający wpływ na kształtowanie się polityki kulturalnej w Polsce. Poruszono też najaktualniejszą kwestię wpływu pandemii COVID-19 na działalność artystyczną tancerek i tancerzy. Przygotowaniem merytorycznym tej części konferencji zajęli się: Wioletta Milczuk, Jacek Przybyłowicz oraz Maria Stokłosa.

O *Rozwoju artystycznym i zawodowym choreografów* rozmawiali: Romana Agnel, dr Miłosz Bembinow, Izabela Chlewińska, Ryszard Kalinowski, prof. dr hab. Artur Nowak-Far, moderatorem był Karol Urbański. Dyskusja toczyła się wokół spektrum tematów dotyczących pracy i twórczości choreografa: o jego kulturotwórczej roli i wkładzie w dziedzictwo kulturalne społeczeństwa, o prestiżu zawodu choreografa, a także o potrzebie rozwoju edukacji choreograficznej w Polsce. Podkreślano mocno potrzebę wzmocnienia wizerunku choreografa jako twórcy autorskiego dzieła.

Zastanawiano się jak wzmocnić autonomię twórcy-choreografa i budować prestiż tego zawodu. Z jakimi problemami i potrzebami wiąże się działalność choreograficzna? Czy możliwe jest kształcenie choreografa w systemie samodzielnych studiów wyższych? Jak wzmocnić i poszerzyć ofertę kształcenia twórcy w systemie mistrzowskim? Czy i jak inspirować się modelami organizacji rezydencji choreograficznych i rozwiązań systemowych dla twórców i choreografów z innych krajów (np. Francji)? Za przygotowanie tej części konferencji odpowiedzialni byli *Instytut Muzyki i Tańca we współpracy z Romaną Agnel, Anną Hop, Ryszardem Kalinowskim*.

Ostatnia część konferencji dotyczyła *Badań, krytyki, kuratorowania tańca*, a jej panelistkami były: prof. dr hab. Małgorzata Leyko, Urszula Loba-Wilgocka, Monika Myśliwiec, Hanna Raszewska-Kursa, dr Agata Siwiak, dr Joanna Szymajda, moderatorką była Jagoda Ignaczak. Według panelistek taniec, jako sztuka ulotna, wymaga skrupulatnej dokumentacji. Aby był on widoczny w dyskursie społecznym, konieczna jest popularyzacja badań nad tańcem i szeroka promocja poświęconych mu publikacji. Przypominają też, że „kurator jest twórcą i autorem programu, który ma szanse powodzenia tylko wtedy, gdy zyska stałe miejsce do realizacji. Kuratorowanie daje narzędzia do konstruowania interdyscyplinarnych projektów tanecznych. [...] Podstawowym celem kuratora jest wyprodukowanie nowej i zarazem twórczej sytuacji, zdarzenia, programu, spektaklu, wystawy, festiwalu”. Nad przygotowaniem merytorycznym panelu czuwały Jagoda Ignaczak, Anna Królicza, Jadwiga Majewska.

Po zakończonych obradach na stronie kongrestanca.pl opublikowano postulaty jakie zostały wysunięte podczas obrad, wśród których do najważniejszych można zaliczyć:

1. Oddzielenie tańca od teatru w programach Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
2. Upowszechnienie lekcji tańca w ramach wychowania fizycznego oraz wprowadzenie treści dotyczących historii i teorii tańca w szkołach podstawowych i ponadpodstawowych.
3. Reforma szkolnictwa baletowego; objęcie uczniów stałą opieką

instytut muzyki i tańca
■■■■■

26-29 września 2020

II Kongres Tańca

oglądaj on-line na kanale YouTube
Instytutu Muzyki i Tańca

Organizator
instytut muzyki i tańca
■■■■■

Finansowanie
**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Współfinansowanie

Wydarzenie patronatem honorowym objęli:
Wiceprezes Rady Ministrów,
Minister Kultury i Dziedzictwa
Narodowego prof. Piotr Gliński
Marszałek
Województwa Mazowieckiego
Prezydent m.st. Warszawa

kongrestanca.pl

specjalistów (m.in. psycholog, dietetyk); szkolenie kadry pedagogicznej. Oraz Popularyzacja i promocja tańca m.in. w mediach [przyp. Red.: do czego z przyjemnością zobowiązała się podczas kongresu redaktor naczelna TVP Kultura].⁴

Według organizatorów rezultatem II Kongresu Tańca ma być wypracowana wspólnie strategia działania na kolejne lata. Jej realizacja ma przynieść polepszenie warunków tańca w Polsce i dalszy jego rozwój. Słuchając obrad, już po pierwszym panelu widać, że środowisko ludzi tańca wciąż mało wie o sobie nawzajem, mało wie o tym co się dzieje pod względem uregulowań prawnych i systemowych, wciąż szuka odpowiedzi na swoje pytania. Wniosek nasuwa się jeden - słaba komunikacja, wciąż za mały przepływ informacji. Z moich obserwacji od pierwszego kongresu po sytuację obecną wynika, że środowisko wciąż rozdrabnia się w swoich działaniach i nie zauważa lub nie chce uczestniczyć w działaniach innych grup, w tym istniejących instytucji, co powoduje wciąż trwającą dezintegrację. Jednocześnie brak integracji i zainteresowania wspólnym działaniem powoduje rozproszenie sił i energii w dążeniu do pozytywnych zmian. Mam jednak nadzieję, że dzięki dostępowi do zapisu spotkań kongresowych oraz coraz bardziej systematycznym rozwiązaniom Departamentu Tańca IMiT-u sytuacja tańca w Polsce będzie się zmieniać z każdym rokiem na lepsze.

Marianna Jasionowska

27–29 września 2020 część konferencyjna II Kongresu Tańca

organizator: Instytut Muzyki i Tańca

*Centrum Konferencyjne w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN,
Warszawa*

*Wydarzenie zostało sfinansowane ze środków Ministra Kultury i
Dziedzictwa Narodowego oraz współfinansowane przez Biuro Kultury
Miasta Stołecznego Warszawy.*

Wydarzenie patronatem honorowym objęli:

*Wiceprezes Rady Ministrów, Minister Kultury i Dziedzictwa
Narodowego prof. Piotr Gliński*

Marszałek Województwa Mazowieckiego

Prezydent m.st. Warszawa

¹ Materiał prasowy organizatora

² Zapis pierwszego dnia konferencji z 27 września dostępny pod adresem <https://www.youtube.com/watch?v=j87k6KiABF4> dostęp: 03.12.2020

³ Za <https://kongrestanca.pl/panele-dyskusyjne> dostęp: 03.12.2020

⁴ Za dokumentem Postulaty II Kongresu Tańca, do pobrania <https://kongrestanca.pl/materialy> dostęp: 10.12.2020

Rodzinny portret zanurzony w tańcu i śmierci.
Recenzja *YAG* Batsheva Dance Company

PEWNEGORAZU

MOJARODZINA

UKOCHAŁA

NAPRAWDĘ UKOCHAŁA

NAPRAWDĘ, NAPRAWDĘ UKOCHAŁA

...TANIEC ¹

21 listopada 2020 roku miała miejsce światowa premiera filmu tanecznego *YAG* w wykonaniu Batsheva Dance Company. Warto na wstępie zaznaczyć, że *YAG* nie jest nowym spektaklem stworzonym przez Ohada Naharina. Premiera sceniczna odbyła się w 1996 roku w Izraelu, a spektakl ponownie wrócił na deski w roku 2016. Opisywana produkcja, została nagrana w październiku 2020 r. w Suzanne Dellal Centre w Tel Awiwie. Ta wyjątkowa realizacja była możliwa dzięki współpracy choreografa z artystą wideo Roe Shalti w ramach pandemicznego programu „BATSHEVA EXTENSION”, którego celem jest poszerzenie ograniczonej obostrzeniami repertuarowej działalności zespołu o formułę online. Recenzowana premiera nie była więc retransmisją spektaklu w tradycyjnym rozumieniu. Światowej widowni, liczącej ponad cztery tysiące osób, zaprezentowano raczej nową kompozycję, w której obraz przedstawiony odbiorcy pozwalał na doświadczenie szczególnej bliskości oraz intymności świata wykreowanego przez tancerzy.

Dominującymi komponentami cechującymi *YAG* były minimalizm oraz senna, niepokojąca atmosfera. Oszczędna plastyka, prawie jednolite oświetlenie, prosta forma scenograficzna, nienarzucająca się warstwa dźwiękowa, wysmakowana i porywająca, lecz nie „przetańczona” choreografia i ogólny brak rozbuchania, to w mojej opinii wielkie atuty, które pozwoliły ukazać to, co najistotniejsze - treść komunikatu skierowanego do widza. Dramaturgia w *YAG* prowadzona była nielinearnie, lecz konsekwentnie, zachowywała przy tym logiczną koherencję. Spajającym motywem były celowe repetycje i tekst wypowiedziany przez tancerzy. To on wprowadzał odbiorców w historię rodziny, stanowiącą główną oś narracji. Zabiegiem nietypowym dla prac Naharina było osadzenie tancerzy w określonych rolach, zupełnie jak w teatrze dramatycznym. Tym sposobem na scenie mogliśmy zobaczyć podstawową komórkę społeczną składającą się z dziadka, matki, ojca oraz trójki dzieci. Wszystkich mierzących się z tragedią, jaką jest śmierć.

Spektakl rozpoczęła charyzmatyczna Hani Sirkis. W oszczędnej i zapętłonej, wręcz hipnotycznej, sekwencji ruchowej wypowiadała w języku hebrajskim słowa, których transkrypcja pojawiała się równolegle po angielsku: *Mam na imię Hani. Mam brata i siostrę. Imię mojej siostry to Londiwe. Imię mojego brata to Sean. Moja matka jest martwa. Mój ojciec jest również martwy. Swojego dziadka nigdy nie spotkałam.*² Do choreografii dołączali kolejno sceniczna siostra, tańczona przez Londiwe Khoza oraz brat, Sean Howe. Warto zwrócić uwagę, że tancerze używali swoich prawdziwych imion, co dodawało realizmu scenicznej, wyraźnie onirycznej rzeczywistości. Rodzice grani przez Yael Ben Ezer oraz Igora Ptashenchuka leżeli nieruchomo na podłodze, martwi. Całą scenografię stanowił czerwony obiekt, budzący skojarzenie z drzwiami, jednak co istotne, bez klamki. Być może były to drzwi, po których przekroczeniu nie





ma już powrotu do świata żywych. Zza tej przestrzeni wyłonił się dziadek, w tej roli Yoni Simon, szósty i ostatni tancerz występujący w *YAG*. Kostiumy opracowane przez Eri Nakamuraę były uniwersalne kulturowo i utrzymane w raczej stonowanej estetyce. Kolory były zgaszone, jakby bez życia. Autorka zastosowała natomiast wyraźną kodyfikację ze względu na płeć i role bohaterów. Córki nosiły grzeczne stylizacje, matka była ubrana w wieczorową sukienkę, ojciec miał na sobie garnitur, syn niewyróżniające się spodnie i koszulkę, a wspomniany wcześniej dziadek, pidżamę. Zupełnie jak na klasycznym rodzinnym zdjęciu lub portrecie, który każdy z nas może kojarzyć. Nadawało to całej historii uniwersalnego wymiaru

i jednocześnie uniemożliwiło osadzenie jej w konkretnym kontekście czasowo-przestrzennym. Prolog stanowił czytelne wprowadzenie w konstrukcję znaczeniową spektaklu. Zastosowane środki wizualne, budująca napięcie muzyka i transowy, niepokojący ruch mogły budzić skojarzenia z przedstawianą w symbolice chrześcijańskiej otchłanią – konceptem *limbus puerorum* sformułowanym przez św. Tomasza z Akwinu, stanem zawieszenia duszy po śmierci. Motyw ten jest zresztą w całym spektaklu mocno zarysowany, lecz użycie tańca jako wiodącego kontrpunktu, nadało dziełu niezbędnej lekkości, a także dramaturgicznej głębi i abstrakcyjnego wymiaru, mnożąc tym samym wielość odczytań. Otwarcie kończy się pozowaniem do wspomnianego już wyżej portretu rodzinnego. Padają także słowa, które jak modlitwa były w trakcie spektaklu powtarzane przez każdego tancerza: *Pewnego razu. Moja rodzina. Ukochała. Naprawdę ukochała. Naprawdę, naprawdę ukochała... Taniec*. Fraza ta wypowiedziana po raz pierwszy rozpoczęła serię dynamicznych scen grupowych, przepełnionych animalizmem i mocno wyartykułowanym językiem ruchu. Tancerze w pełnym synchronie zmieniali poziomy i kierunki, zupełnie jakby zostali wypuszczeni z ograniczających ich więzów. Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o fenomenalnej jakości wykonawczej artystów z Batsheva Dance Company. Ich specyficzny, i jednocześnie zjawiskowy, pełen magnetyzmu sposób prowadzenia ruchu sprawiał wrażenie odrealnienia, co korespondowało z mrocznym charakterem przedstawienia. W następujących po sobie konstelacjach wykonawcy z kontaktu grupowego przechodzili kolejno w bardziej kameralne, lecz równie ujmujące sceny solowe oraz duety i tria, zabierając widzów w pełną emocji podróż. Intymności dodawał sposób prowadzenia kamery oraz montaż, dzięki czemu byliśmy świadkami nie tylko świetnie poprowadzonych sekwencji choreograficznych, ale także





Wszystkie zdjęcia ze spektaklu YAG fot. Ascaf



zbliżeń na twarze i spojrzenia, ukazujących detale i nadających autentyzmu wykreowanym postaciom. Każda kolejna odsłona była precyzyjnym, ruchowym komentarzem odnoszącym się do relacji wewnątrz rodziny dotkniętej tragedią śmierci. Na pewno wspomnieć należy o przejmującej scenie rozdeptywania ciastek z wróżbą (ang. fortune cookies), która - w moim odczytaniu - dotykała problematyki przedwczesnego odejścia lub odebrania życia przez bezwzględną Fortunę – boginię szczęścia i nieszczęścia zarazem, w mitologii rzymskiej kierującą ludzkim losem. Zwielokrotnienie odgłosu owego pęknięcia przerodziło się w dźwięki burzy przynoszącej nieodwracalne zmiany. W pamięć zapadła mi także zamiana ról, kiedy po zniknięciu ojca, matka przebrała się w jego garnitur. Być może po to, by przejąć także jego funkcje w rodzinie, w czasie gdy on leżał nagi, przykryty jedynym elementem scenografii, jak w trumnie, czerwonymi drzwiami. Analizując temat z szerszej, humanistycznej perspektywy, w *YAG* można odnaleźć podejście systemowe w myśleniu o rodzinie, które wywodzi się z założenia Arystotelesa, że *całość jest czymś więcej niż sumą części*. Rodzina jest więc traktowana jak nowy byt, system, w którym każda z jednostek wpływa na wszystkich pozostałych członków systemu rodzinnego, a zmiana w jednym elemencie powoduje zmianę w całym systemie. W zakończeniu Naharin zastosował klamrę kompozycyjną, która poprzedzona była sceną nieskrępowanego tańca kontrastującego z ciężarem sytuacji. Tancerze uruchomili w sobie *groove*, charakterystyczny element języka choreograficznego widoczny w innych dziełach Batshevy. Finałowy obraz to powrót do rodzinnego portretu. Obraz ten został jednak zniekształcony wizerunkiem nagiego ojca, który w ostatniej chwili przeczołgał się do swoich bliskich chcąc z nimi zapozować. Zupełnie tak, jakby jego śmierć wcale nie sprawiła, że ich opuścił. W mojej opinii było to bardzo wymowne i mocne zakończenie, świetnie domykające strukturę dramaturgiczną. Premiera sceniczna *YAG* miała miejsce 24 lata temu, lecz ze względu na uniwersalność poruszonych kwestii, spektakl nie zestarzał się. Zachęcając do obejrzenia tego filmu tanecznego warto podkreślić, że ponad całą tragedię, jest to przede wszystkim opowieść o miłości do tańca i próbie transformacji trudnych emocji w ruch, co prawdopodobnie jest osobistym przesłaniem Ohada Naharina.

Marek Zadłużny

YAG

Batsheva Dance Company

Reżyseria: Ohad Naharin

Nagranie: Roe Shalti

Montaż: Roe Shalti i Ohad Naharin

Kostiumy: Eri Nakamura

Reżyseria świateł: Avi Yona Bueno (Bambi)

Muzyka: John Zorn, Gaetano Donizetti, John Tavener, Ennio Morricone, Ran Slavin

Tekst: Ohad Naharin, Dan Timor *Me and My Little Sister* (Am Oved Publishers Ltd., 2003) as read by Tommy Shles Shafir.

Wystąpili tancerze Batsheva Dance Company w sezonie 2020/2021:

Yael Ben Ezer, Sean Howe, Londiwe Khoza, Igor Ptashenchuk, Yoni (Yonatan) Simon, Hani Sirkis

¹ Cytat pochodzi ze spektaklu. Tłumaczenie własne autora tekstu.

² Tłumaczenie własne autora tekstu.

³ Tancerkę Batshevy i żonę Naharina.

Autorzy numeru 2. 2020

Anna Banach – historyczka, teoretyczka i krytyczka tańca. Od 2014 roku współpracuje jako wykładowca z Akademią Muzyczną im. Grażyny Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Pisze na łamach portalu taniecPOLSKA.pl, kwartalnika „Taniec” i „nietak!t”, miesięczników „Teatr” i „Kalejdoskop”, również dla Centrum Sztuki Tańca w Warszawie. Autorka publikacji *Znaczenie tradycyjnej kultury i folkloru w kształtowaniu się współczesnego teatru tańca w Polsce* powstałej w ramach programu „Muzyczne białe plamy” Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie w 2015 roku. Współredaktorka pokonferencyjnej książki *Taniec współczesny w Polsce w II połowie XX wieku* wydanej przez AM w Łodzi oraz IMiT w 2017 roku. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2019 i 2020 roku. Obecnie pracuje nad monografią *Łódzkich Spotkań Baletowych* oraz stroną internetową „Tanecznik” skierowaną do dzieci i młodzieży

Anna Gryszkiewicz – magister sztuki, teatrolog i sinolog, absolwentka wiedzy o teatrze w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie oraz sinologii na Uniwersytecie Gdańskim, doktorantka Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim, obecnie lektor języka chińskiego na tymże uniwersytecie, autorka publikacji z obszaru recepcji polskiej sztuki teatralnej w Azji, beneficjentka międzynarodowego grantu badawczego Tajwańskiej Biblioteki Narodowej. Jej zainteresowania badawcze obejmują sztuki widowiskowe Chin i Tajwanu, recepcję teatru europejskiego na Dalekim Wschodzie, systemy filozoficzne Azji Południowo-Wschodniej

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

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

Aleksandra Pacak-Dragańska – nauczycielka języka polskiego, edukatorka muzealna, animatorka kultury; absolwentka polonistyki ze specjalnością medialną na Uniwersytecie Warszawskim oraz choreografii i technik tańca w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów. Studentka podyplomowych studiów pedagogicznych.

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

Marta Sereżyńska – doktorantka na wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych UW, absolwentka Wiedzy o teatrze oraz Mediów Interaktywnych i Widowisk Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej teksty znaleźć można w Internetowym Magazynie „Teatralia”, „Didaskaliach” oraz na portalu [TaniecPOLSKA.pl](http://taniecPOLSKA.pl). Współpracowała z różnymi instytucjami, między innymi Teatrem Polskim w Poznaniu, Malta Festival, Art Stations Foundation – programem Stary Browar Nowy Taniec, Międzynarodowym Festiwalem Tańca Współczesnego KRoki, a także z artystami: Mikołajem Mikołajczykiem i Maciejem Kuźmińskim.

Justyna Stanisławska – absolwentka Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza. Pracę w teatrze rozpoczęła w 1996 r. jako asystentka produkcji The Globe Theatre Group przy realizacji spektakli *Art* (J.Reza), *Place with the Pigs* (A. Fugard), *Edmund Kean* (R. FitzSimons), *Teachers* (J. Godber) i *Someone Who'll Watch Over Me* (F.McGuinness). Równolegle współtworzyła młodzieżowy teatr ruchu TeArt Opty w Starej Prochowni. W 2000 r. rozpoczęła współpracę z warszawskim Teatrem Go jako aktorka i pedagog. W 2004 r. pracowała w Harrogate Theatre (UK) przy realizacji spektakli *Ghosts* (H.Ibsen) i *Mother Goose*. Interesuje się teatrem lalek, teatrem tańca oraz sztukami wizualnymi. Jako recenzentka i teatrolog współpracuje z kwartalnikiem *Scena, Taniec, Nietak!* oraz portalem *taniecpolska.pl* i Centrum Sztuki Tańca. Prowadzi własny blog *taniecsubiektywnie.pl*.

Marek Zadłużny – choreograf, pedagog, teoretyk tańca o stopniu naukowym doktora. Dyplomowany artysta tancerz (uzyskał dyplom przyznawany przez Związek Artystów Scen Polskich i honorowany przez MKiDN). Krytyk współpracujący z Kwartalnikiem TANIEC oraz Dziennikiem Teatralnym. Absolwent animacji kultury i sportu na Uniwersytecie Zielonogórskim. Stypendysta w Oslo University College. Certyfikowany instruktor i trener personalny Pilates CORE™. Animator i badacz kultury tanecznej. Autor monografii „Taniec – świat doświadczeń choreografów” oraz publikacji naukowych z zakresu szeroko pojmowanej pedagogiki tańca. Adiunkt i wykładowca w zakresie współczesnych form tańca oraz arteterapii na Uniwersytecie Zielonogórskim. Reżyser ruchu scenicznego. Założyciel, opiekun artystyczny i choreograf Physical ArtHouse w Zielonej Górze. Twórca kilkudziesięciu choreografii, działań oraz akcji z pogranicza teatru tańca i sztuk performatywnych.

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.