TANIEC

Nr 4/2022 (41)

SZTUKA
KULTURA
EDUKACJA

Wieczór z Nederlands Dans Theater

Oblicza kobiecej cielesności w obrazach tancerek Edgara Degas

TANIEC

TANIEC
www.irk.org.pl/taniec/
kwartalnik.taniec@gmail.com

ISNN: 08667-8820
Listopad 2022

Zespół Redakcyjny
Redaktor Naczelna: Marianna Jasionowska
Redaktor Podcastów: Marta Seredyńska
Korekta językowa: Dorota Mitka,
Redakcja tekstów: Marianna Jasionowska, Anna Banach
Media i PR: Patrycja Kondziałka
oraz Wolontariusze.
Skład i grafika: PJ

Okładka:
Projekt PJ, fot. Artur Kos

Wydawca: Instytut Rozwoju Kultury
www.irk.org.pl

Prezentowane teksty zawierają prywatne poglądy autorów.
Teksty podlegają prawom autorskim, kopiowanie bez odniesienia do źródła jest zabronione.

Patronat

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

Partner

WARSZAWSKIE STUDIO TAŃCA

Fot. © Artur Kos

Fot. © Artur Kos

SPIS TREŚCI

SZTUKA

10 Oblicza kobiecej cielesności w obrazach tancerek Edgara Degas – **Magda Morello**

FELIETON

6 Wieczór z Nederlands Dans Theater – **Elżbieta Pastecka**

RECENZJA

18 Porządek metafory – **Ewa Kretkowska**

38 Perła romantyzmu wreszcie w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej – **Elżbieta Pastecka**

40 Czy już należy klaskać? – **Ewa Kretkowska**

RELACJA

32 Wolno tańczyć. 21. międzynarodowy festiwal sztuki tańca i performansu Ciało/Umysł – **Marek Zadłużny**

22 Fale tańca w stolicy – **Marta Seredyńska**

42 Co nas łączy, a co dzieli? O granicach w tańcu współczesnym? Relacja z MOVE Festiwal – **Anna Królica**

HISTORIA

28 Giselle – duch nieśmiertelny – **Elżbieta Pastecka**

XXVI ŁÓDZKIE SPOTKANIA BALETOWE
WIECZÓR Z NEDERLANDS DANS THEATER

podczas XXVI Łódzkich Spotkań Baletowych

Holenderski Teatr Tańca to swoisty fenomen światowej sceny baletowej. Nieodmiennie od lat nazwa NDT wywołuje dreszcz emocji, pozostając gwarancją najwyższej jakości duchowych i emocjonalnych doznań.

Zdj. NDT podczas XXVI ŁSB, s. 6-7, fot. Joanna Miklaszewska

Niewiarygodna wprost perfekcja wykonawcza i unikalny nastrój zespołowej pracy scenicznej wspólnoty, przy jednoczesnym mistrzostwie duetów i popisów solowych, budzą niezmiennie od lat niekłamany zachwyt międzynarodowej publiczności. Założony w 1959 roku – przez Benjamina Harkarvy'ego, Aarta Verstegena i Carela Birniego – zespół z miejsca dołączył do światowych tuzów tańca współczesnego i pozostaje nim już… 63 lata! Międzynarodową pozycję i artystyczny wizerunek zespołu ugruntowali m.in. Glen Tetley i Hans van Manen swoimi oryginalnymi awangardowymi – jak na tamte czasy – choreografiami. Oprócz wyżej wymienionych dla NDT tworzyła światowa czołówka wybitnych choreografów, kształtując jego niepowtarzalny, z miejsca rozpoznawalny styl. Jednak niekwestionowanym twórcą unikalnego charakteru tego holenderskiego zespołu pozostaje po dzień dzisiejszy, mianowany w 1978 roku jego dyrektorem artystycznym, Jiří Kylián, którego charakteryzujące się syntezą tańca klasycznego i modern choreografie stały się wyznacznikiem artystycznego profilu zespołu i jego wizytówką. „Wczoraj w City Centre dokonała się historia teatru" – napisał po występie NDT, w Nowym Jorku w 1979 roku, Clive Barnes, jeden z czołowych baletowych krytyków.

Cztery lata później, w listopadzie 1983 roku, miałam szczęście osobiście ujrzeć występ tego zespołu w Amsterdamie. Program wieczoru dosłownie powalał: kultowa już *Symfonia psalmów* Kyliána do muzyki Strawińskiego; *Love Songs* Williama Forsythe'a do utworów Arethy Franklin i Dionne Warwick oraz wstrząsające pacyfistycznym przekazem słynne dzieło

Christophera Bruce'a *Ghost Dances*. Zszokowana perfekcją i nastrojem wieczoru czułam dręczącą potrzebę przelania tego co zobaczyłam, na papier. I tak powstał mój pierwszy tekst o tańcu opublikowany w magazynie TANIEC, protoplaście obecnego TAŃCA. W najśmielszych marzeniach nie przewidywałam, że mój zachwyt i maniakalna, nierealna idea (w Polsce już drugi rok trwał stan wojenny) sprowadzenia NDT na występy do Polski staną się niezadługo zaczynem wizyty NDT w naszym kraju…

W sytuacji, którą opisano wyżej (światowa sława najlepszego i najwyżej opłacanego zespołu, niemal pusta kasa polskiego resortu kultury i sztuki, bojkot

Zdj. NDT podczas XXVI ŁSB, s. 6-7, fot. Joanna Miklaszewska

Polski przez UE za stan wojenny) trudno się dziwić, iż zapowiedzi czterech występów NDT w naszym kraju, rozpoczynających się w dniu 1 kwietnia 1985 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie, polska publiczność uznała za primaaprilisowy żart. „To nie jest prima aprilis!" można było usłyszeć w porannych wiadomościach Polskiego Radia zapowiadających występy NDT w teatrach wielkich Warszawy i Łodzi (Łódzkie Spotkania Baletowe z okazji 200-lecia Baletu Polskiego!). Na zdobycie biletu mogli liczyć wyłącznie szczęśliwcy, jako że kolejka do kasy Teatru Wielkiego zaczęła ustawiać się przed północą, czyli najwytrwalsi koczowali w zimną noc ponad 10 godzin… Cztery spektakle (dwa w Warszawie i dwa w Łodzi) – a po każdym wielominutowe ogłuszające owacje.… I autentyczne wzruszenie wyraźnie zaskoczonych odbiorem ich sztuki tancerzy, którzy wystąpili… rezygnując z honorarium! To sukces oficjalnych negocjacji PAA PAGART i Ministerstwa Kultury i Sztuki PRL ze stroną holenderską: zespół został nam przysłany w ramach programu współpracy kulturalnej między oboma krajami, co automatycznie obligowało stronę holenderską do pokrycia horrendalnych kosztów przelotu zespołu i ekipy technicznej (w obie strony) oraz transportu scenografii, których to kosztów nasz kraj nie byłby wtedy w stanie udźwignąć.

Udając się na spektakl NDT podczas tegorocznej, dwudziestej szóstej, edycji Łódzkich Spotkań Baletowych z zadowoleniem zauważyłam, że emocje związane z tym zespołem nadal mają się dobrze, co udowodnił żywiołowy odbiór – każdej z trzech części wieczoru – tłumnie przybyłej publiczności. Dla wielu pamiętających poprzednie występy zespołu w naszym kraju magnesem była głównie, setna stworzona dla NDT (2008 r.), choreografia *Gods and Dogs* Kyliána nie będącego już od kilkunastu lat dyrektorem zespołu. Nazwana dziełem niedokończonym dwudziestoczterominutowa etiuda niesie pochwałę relaksującego szaleństwa i fascynację twórcy tym, co w życiu niekompletne. Przekaz nie do końca rozszyfrowany, jednak taniec trzech duetów budził zachwyt jak za dawnych czasów. W pierwszej części zespół zaprezentował etiudę argentyńskiej choreografki Gabrieli Carrizo pt. *La Ruta* będącą raczej teatrem ruchu, bo tańca w zasadzie pozbawionej. Rzecz o absurdalności snu, nad którym w żadnym wypadku nie należy przejmować kontroli, bo sny nawiedzają wyłącznie bezbronnych. Sen do tego stopnia absurdalny i pogmatwany, że nie podejmuję się jego komentowania, choć niektóre ruchowe wyczyny tancerzy oscylowały na granicy nieprawdopodobieństwa – jak to we śnie, gdzie niemal wszystko możliwe. Wydarzeniem wieczoru okazała się jego trzecia część, czyli trzydziestominutowe dzieło kanadyjskiej choreografki Crystal Pite *Figures in Extinction*, w którym artystka zmierza się z najbardziej palącym problemem naszych czasów: zmianami klimatycznymi i globalnym ociepleniem. Poruszający i przejmujący taneczny spektakl, będący swego rodzaju

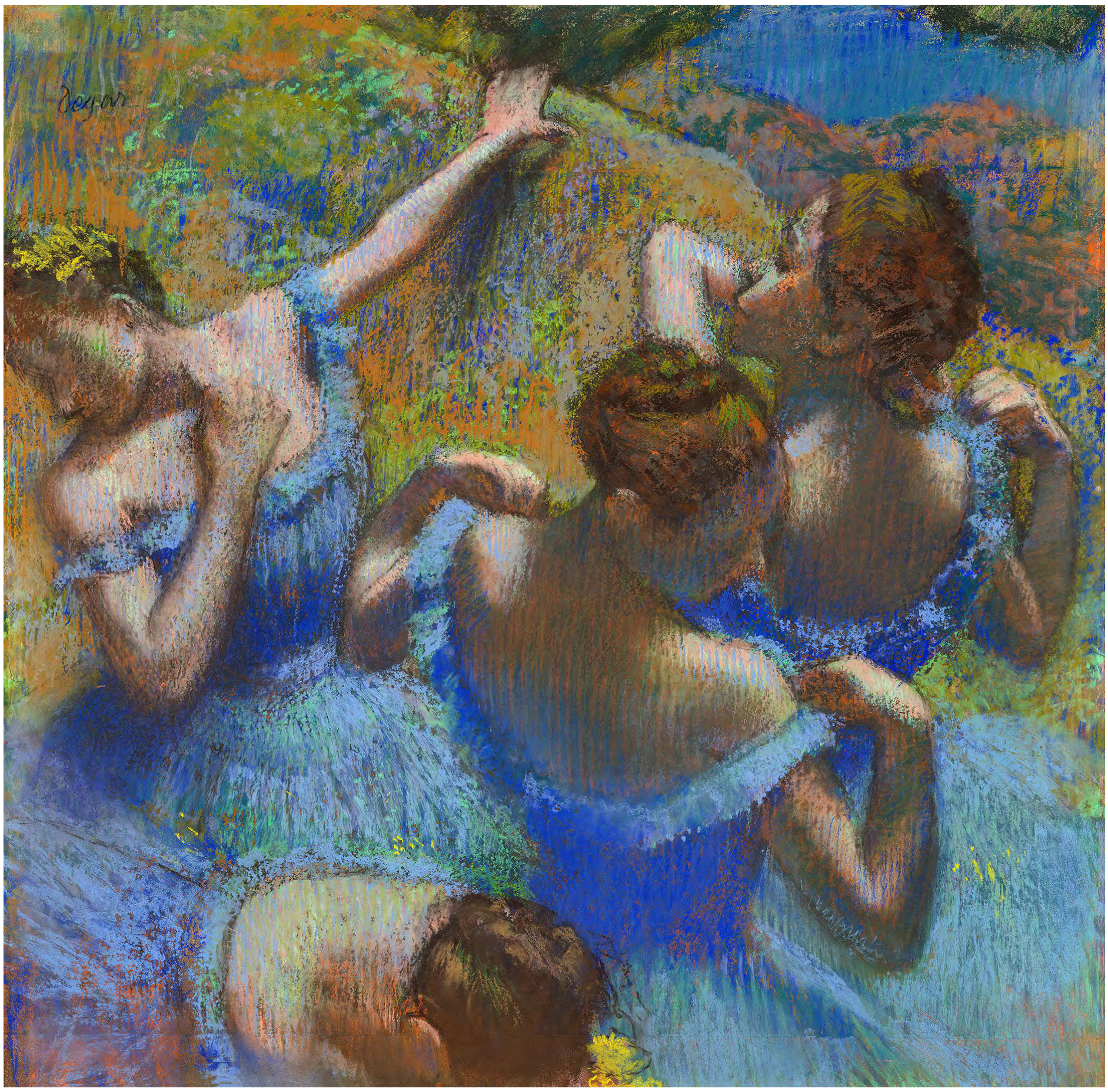
Zdj. NDT podczas XXVI ŁSB, s. 8-9, fot. Joanna Miklaszewska

dokumentem przedstawiającym listę tysięcy [sic!], wymarłych gatunków zwierząt oraz obrazującym dramat topniejących lodowców. Sposób wykonania przez zespół zawiłych wizji artystki zadziwia. Z niedowierzaniem obserwowano, jak uformowany w jeden organizm zespół tancerzy przedstawiał trzaskający, pękający, kruszący się i znikający lodowiec. Całość pozbawiona – kuszących w przypadku przedstawiania tego rodzaju faktów – publicystyki, patosu i natrętnego moralizowania. Wybitne dzieło na miarę naszych, eksterminujących przyrodę, czasów. Zaś dla wielbicieli tego zespołu kolejna, rzadka okazja obcowania z jego nieustającą maestrią. Wypada mieć nadzieję, że nie ostatnia…

Elżbieta Pastecka

OBLICZA KOBIECEJ CIELESNOŚCI W OBRAZACH TANCEREK EDGARA DEGAS

Edgar Degas dokładnie i z obsesyjnym niekiedy zacięciem badał ruch kobiecego ciała, ukazując zarówno realistyczne aspekty napięcia mięśni, jak również te bardzo subiektywne, czysto wrażeniowe efekty znamienne dla ludzkiej percepcji wzrokowej, rejestrowane przez oko wskutek relacji światła, czasu oraz przestrzeni. Szczególny rodzaj zainteresowania, jakim darzył tematykę tańca, w sposób znaczący wpłynął na dzisiejsze postrzeganie całości jego twórczości.



Ilustracja 5. *Les Danseuses bleues*, 1897 r., pastel, papier, 67x 67 cm, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie, Domena publiczna, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_076.jpg

Ilustracja 1. *Ballet de l'Ópera de París,* 1877, pastel, papier, 35,9 x 71,9 cm, The Art Institute of Chicago, Domena publiczna: https://www.artic.edu/artworks/61603/ballet-at-the-paris-opera

Urodzony w Paryżu 19 lipca 1834 roku, jest dziś jedną z tych postaci, o której słyszał niemal każdy. Co takiego jednak sprawiło, że ów awangardowy artysta stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych malarzy *fin de siècle*[1]? Powszechnie znany jest jako twórca związany z impresjonizmem, rozmiłowany w malowaniu sylwetek baletnic lub wnętrz paryskiej opery (Ilustracja pierwsza). Jedną z istotniejszych cech jego twórczości jest poprzedzone dogłębną obserwacją, wiernie odwzorowane ciało kobiece w ruchu. Choć rzeczywiście ruch przejawia się w każdej niemal fazie jego twórczości, to w sposób szczególny Degas podejmuje tę tematykę w swoich najpóźniejszych pracach - pastelach z cyklu . To właśnie prace powstałe w ostatniej fazie jego twórczości, a więc od lat 80 XIX wieku są uważane nie tylko za najlepsze – jako te najbardziej świadome i świadczące o artystycznym spełnieniu[2], ale także za wyjątkowo interesujące wariacje na temat tradycyjnie pojmowanego impresjonizmu, w których malarz ociera się momentami o granice abstrakcji. Dzieła te prócz odznaczania się wysoką jakością artystyczną, podejmują dialog z kobiecą cielesnością. Co ciekawe, tematyka tancerek pod wieloma względami zbliżona jest do innych scen, które Degas podejmował równie często - przedstawień kobiecej toalety. Ich podobieństwo ujawnia się w aspektach formalnych, manierze malarskiej, a przede wszystkim sposobie ukazania kobiet: zbliżony jest modelunek ciała, charakterystyczne, sugestywne pozy oraz gesty dłoni.

„Chciałbym być sławnym i jednocześnie nieznanym"[3]

Degas zwykle wymieniany bywa w czołówce nazwisk francuskich impresjonistów, tuż obok Moneta, Pissarro czy Renoira – i choć brał udział w organizacji ich słynnej wystawy z 1874 roku, a także pokazywał swoje prace na kolejnych, łącznie siedmiu wspólnych wernisażach, nie do końca wpisuje się on w ten kierunek w sposób jednoznaczny, wielu badaczy twierdzi wręcz, iż o wiele bliżej mu do nurtu realizmu[4]. Jako niewspółgrające z typowo pojmowanym impresjonizmem, najczęściej wymienia się aspekty techniczne, takie jak stronienie czy wręcz niechęć do pracy w plenerze, stosunkowo małą ilość płócien podejmujących tematykę pejzażu, czy wreszcie wyjątkowe zamiłowanie do zamkniętych pomieszczeń oraz sztucznych efektów świetlnych, kreowanych przez lampy naftowe lub reflektory sceniczne. W kontekście podejmowanej tematyki Degas nie wyróżniał się znacząco, tak jak i wyżej wymienieni interesował się wszelkimi przejawami współczesnego mu życia. Ówczesny pisarz, krytyk literacki i twórca słynnej Académie Goncourt, Edmond de Goncourt w roku 1874 pisał o nim tak: „W chwili obecnej to, moim zdaniem, człowiek najlepiej oddający życie współczesne, duszę tego życia"[5]. Jednak Degas ukazywał świat oczami utajonego podglądacza, zupełnie tak jakby dawał odbiorcy możliwość obserwować „kulisy Paryża"[6].

By oddać duszę życia miasta, bywał więc Degas wszędzie tam, gdzie ówcześni zamożniejsi Paryżanie: w kafejkach,

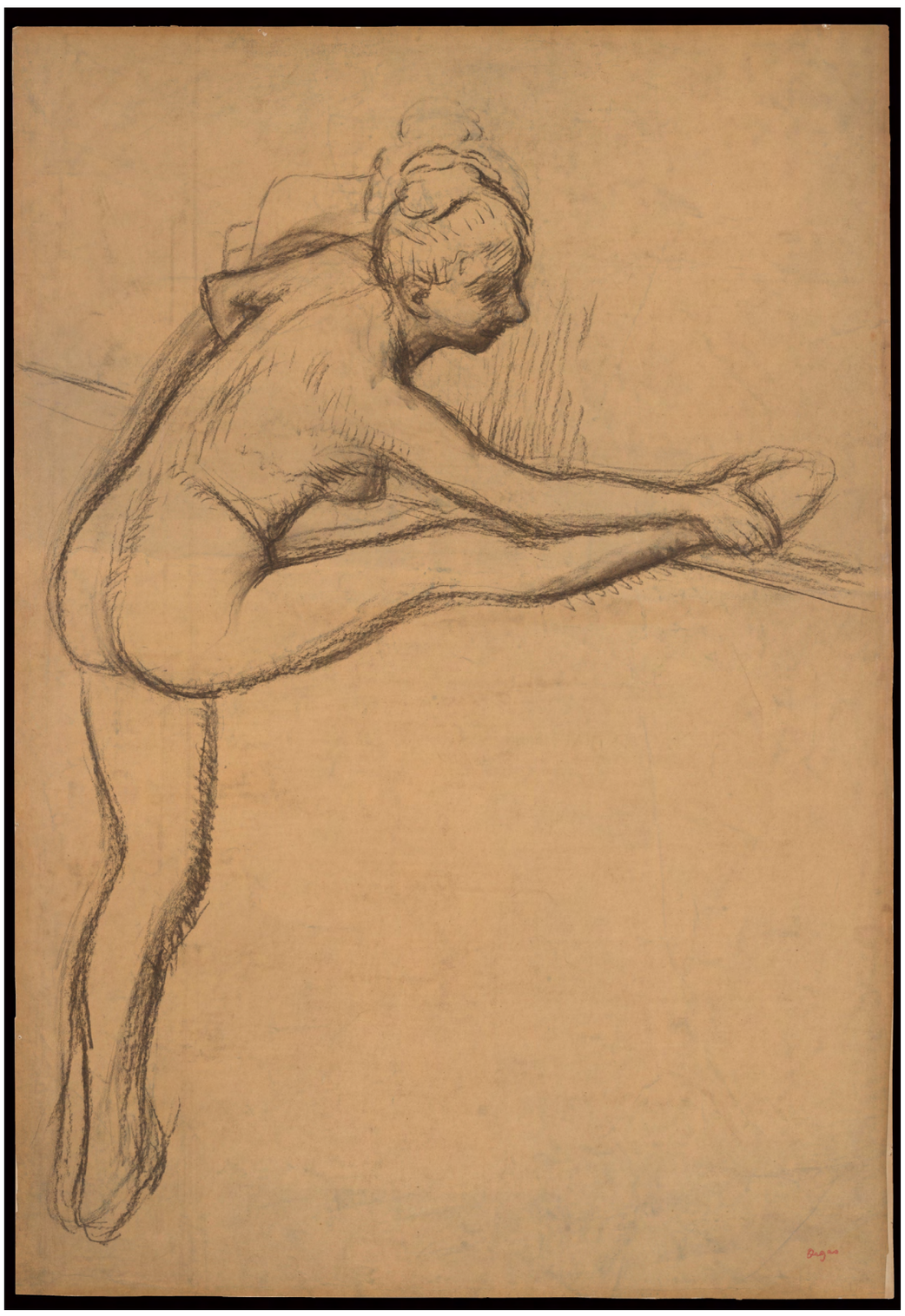
kawiarniach, w cyrku, na koncertach, a przede wszystkim w operze. Oprócz szukania nietypowych źródeł światła, był miłośnikiem niekonwencjonalnych sposobów kadrowania. Często jego tancerki widziane są z góry, z właściwym dla takiego rodzaju kadrowania skrótem perspektywicznym, niekiedy też postaci baletnic w charakterystyczny sposób obramowane są drapowaną kurtyną, innym razem są jedynie tłem dla przedstawionej na pierwszym planie orkiestry. Te wydające się być uchwycone przypadkowo sceny, oddające doskonale dynamiczność sytuacji, jaką cechuje się w szczególności tak żywiołowa sztuka baletowa, są w gruncie rzeczy efektem wielu starannych studiów. Wysublimowane pozy tancerek sprawiające pozornie wrażenie lekkości, są efektem godzin spędzonych na sali baletowej – podobnie jak jego prace[7]. Być może i Degas dostrzegał tę subtelną zależność. Jak sam kiedyś przyznał:

Żadna sztuka nie była nigdy mniej spontaniczna niż moja. To, co robię, jest rezultatem refleksji i studiowania wielkich mistrzów. Natchnienie, poryw, temperament, nic nie wiem o tym[8].

Przejawia się więc w jego pracach nieustanne zainteresowanie kobiecą cielesnością ukazywaną w ruchu - w różnych stadiach czasu i przestrzeni. Ciągłe i systematyczne studiowanie odmiennych ustawień sylwetek młodych dziewcząt i kobiet, obserwowanie ich z różnych kątów widzenia i w odmiennych okolicznościach dało swój wyraz w ogromnej ilości szkiców (Ilustracja druga) oraz płócien artysty. Na szkicach wstępnych ciała tancerek są nagie, pozbawione jeszcze scenicznego kostiumu – ten zaś dodaje Degas dopiero w następnym etapie procesu tworzenia. Ten właśnie twórczy schemat możemy zaobserwować na przykładzie *Danseuse à la barre* – dosł. *Tancerki przy drążku*, której ruch nagiego ciała przestudiował Degas bardzo dokładnie, obdarzając ją kostiumem dopiero na pełnowymiarowym płótnie (Ilustracja druga i trzecia). Jak jednak zobaczymy – kobiety u Degasa, co sam zresztą przyznawał, przedstawiane są bez zbędnej kokieterii i jakiegokolwiek, nawet najmniejszego aspektu seksualnej fascynacji. Częstokroć zastygnięte w niezgrabnych pozach, artykułujących ich dalekie od utopijnego ideału ciała. Jeden z ówczesnych krytyków Alexandre Pothey opisał nawet niektóre z aktów Degasa jako widok, który „szokuje damy”[9]. Co warte podkreślenia, to właśnie Manet oraz Courbet - czołowi przedstawiciele realizmu, z którym Degas jest wiązany, a więc być może i źródła jego inspiracji - jako pierwsi podważyli pojęcie wyidealizowanej, posągowej nagości akademickiej umieszczając na swoich płótnach ciała kobiet niezgodne z klasycznie pojmowanym pięknem. Na takim gruncie, zainicjowanym przez wyżej wspomnianych, powstały właśnie późne pastele Degasa[10].

Studium ciała w ruchu

Ciało oraz cielesność, przyjmując różne oblicza i formy, interesowały artystów w każdym niemal okresie. Przez wieki były to jednak przedstawienia oparte o tradycję ukształtowaną na dorobku klasycznej sztuki grecko-rzymskiej. Akt był wytworem umysłu – wnikliwej obserwacji i koncepcji ciała opartej na zależności natury i człowieka. Początek zmian, jakie zajdą w wizji ciała, upatruje się właśnie w XIX wieku. Kluczowe dla tych wydarzeń są dwa, powstałe jeszcze w wieku XVIII traktaty – symbole ówczesnej myśli estetycznej i teoretyczno-artystycznej, które w wieku następnym, wskutek dążenia do stworzenia uniwersalnej teorii sztuki, stały się przedmiotem ożywionej dyskusji, czyniąc przy tym akt kobiecy jednym z istotniejszych tematów, co z kolei nasiliło tego rodzaju narracyjność w sztuce. Są to *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* Gottholda Ephraima Lessinga[11] i *Refleksje na temat naśladowania greckich dzieł w malarstwie i rzeźbie* Johanna Joachima



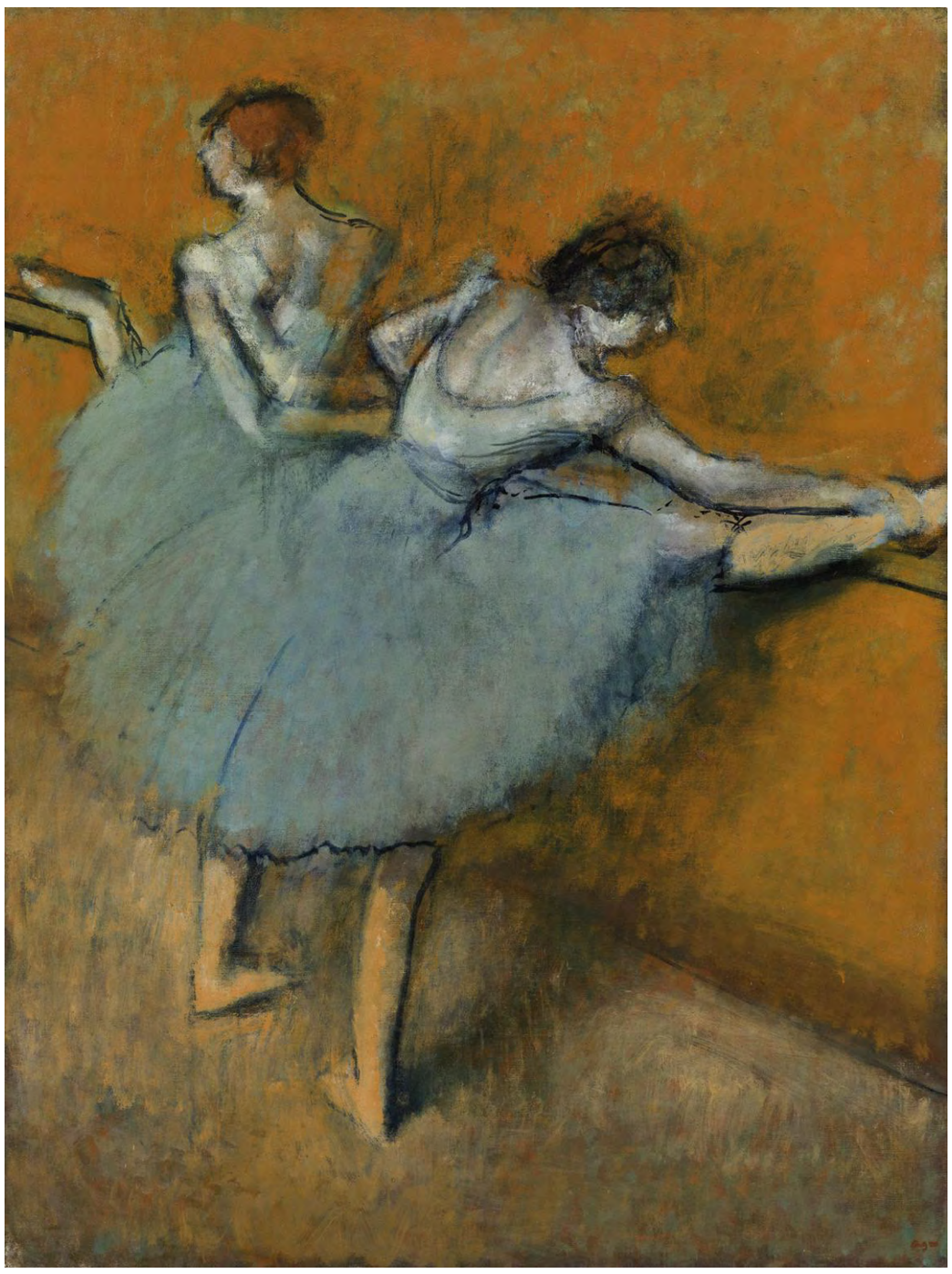
Ilustracja 2. Danseuse à la barre, 1884–1900, węgiel, papier, 107,5 × 74 cm, MET Museum, Domena publiczna https://www.metmuseum.org/art/collection/search/834320

Winckelmanna[12]. W obliczu panującej mody wielu artystów, także tych tworzących w nurcie akademizmu, wybierało więc tematykę aktu kobiecego. Częstokroć były to przedstawienia o charakterze mitologicznym lub sceny historyczne, będące jedynie pretekstem do ukazania nagiego ciała. Także Degas, na początku swojej kariery, nim poświęcił się bezgranicznie scenom tańca, stworzył kilka płócien o tematyce historycznej[13].

Wyjątkowym przykładem są *Jeunes Spartiates s'exerçants à la lutte*[14] (Ilustracja trzecia). Obraz ukazuje klasyczny, choć nie podejmowany często temat nawiązujący do wychowania spartańskiego. Poprzez rozmieszczone po obu stronach kompozycji i stojące naprzeciw siebie grupy młodych osób, obraz podzielony został na dwie części. Po lewej znajdują się dziewczęta, po prawej chłopcy. Artysta subtelnie odwrócił przyjętą dla płci konwencję póz. Dziewczęta tworząc ciasną grupę, zdają się pozostawiać ciało w napięciu mięśni, jedna z nich prowokacyjnym ruchem ręki wskazuje na płeć przeciwną – wyciągając dłoń w kierunku chłopców. Ci natomiast przyjmują znacznie bardziej zrelaksowane pozy, jeden przeciąga się i w taneczny wręcz sposób unosi ręce do góry, drugi zaś stojąc bokiem, na wzór klasycznego kontrapostu wysuwa ugiętą nogę nieco w przód. Jeszcze jeden ukazany jest w pozycji klęczącej, przywodzącej na myśl niepohamowane zachowania podyktowane zwierzęcym instynktem. Temat ten zapewnił artyście idealną okazję do pochwalenia się swoimi umiejętnościami w przedstawieniu modelunku mięśni nagich sylwetek. Wpisujący się więc w tradycję wystaw Salonu[15], a także zgodny z gustami ówczesnej elity, klasyczny temat został przez artystę wykorzystany do dogłębnego przestudiowania aktu w różnych pozach[16]. Całość sprawia wrażenie jednak bardziej młodzieńczych zalotów, aniżeli przygotowania wojskowego. Taneczność sylwetek zdradza natomiast późniejsze zamiłowania artysty. *Jeunes Spartiates s'exerçants à la lutte* to bowiem jeden z pierwszych przykładów dzieł Degasa podejmujących tematykę ciała w ruchu, co w pełnej wspaniałości będzie można zobaczyć w pracach poświęconych tematyce tancerek.

Taneczność cielesna

Pierwsze płótna podejmujące tematykę tańca pochodzą już z lat 70. Są to najczęściej przedstawienia osadzone we wnętrzach sal paryskiej opery, w których przebywa od kilku do kilkunastu dziewcząt, będących uczennicami szkoły baletowej – przed, po lub w trakcie zajęć i prób do występów. Choć tematem tańca i tancerek artysta zajmował



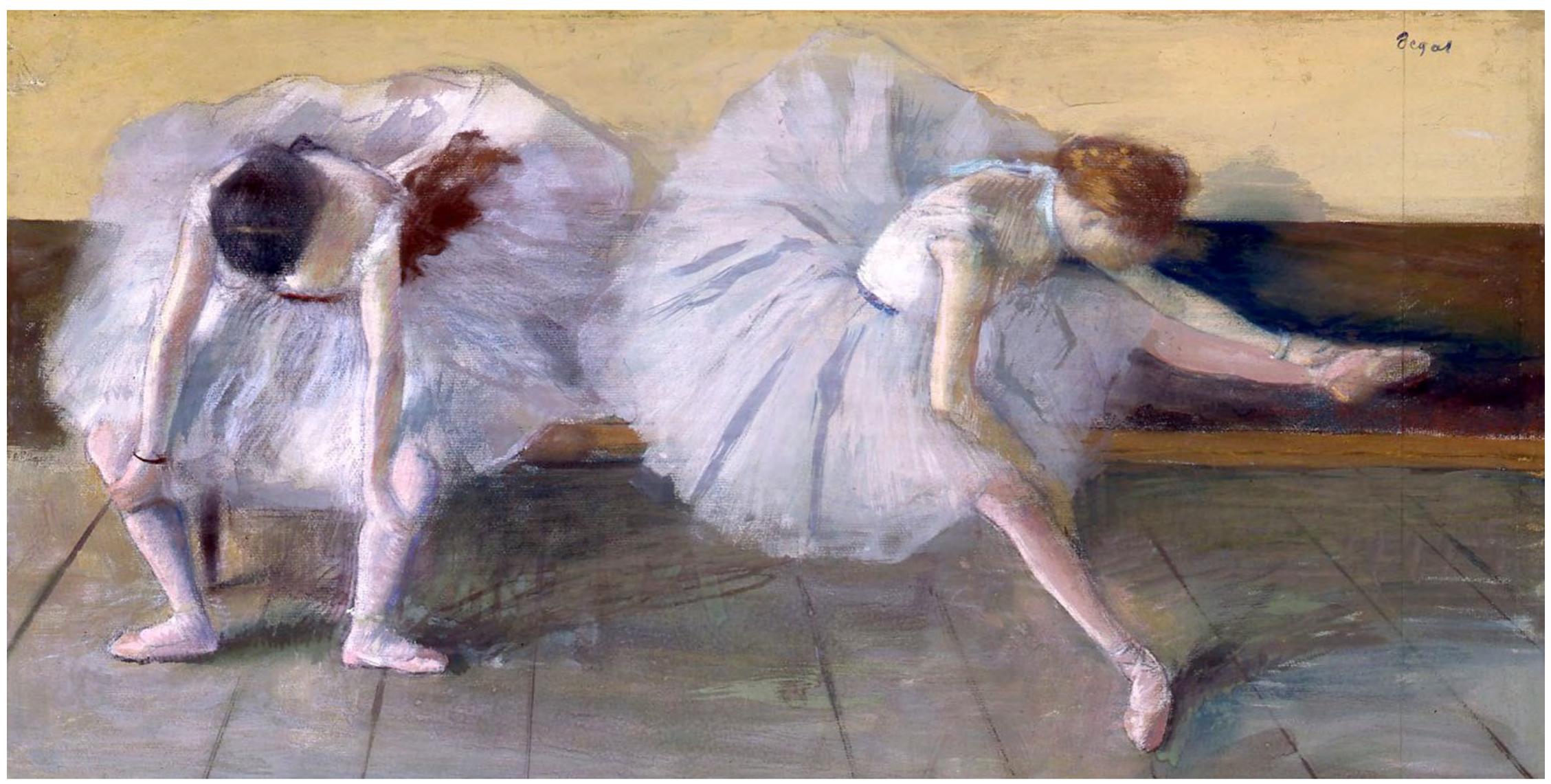
Ilustracja 3. *Danseuses à la barre,* ok. 1900, olej, płótno, 130,175 x 97,79 cm, Phillips Collection w Waszyngtonie, Dozwolony użytek na zasadach „fair use" https://www.phillipscollection.org/collection/dancers-barre

się wielokrotnie, to jednak te najpóźniejsze dzieła, a głównie pastele, z punktu widzenia interesującej nas cielesności są tymi najciekawszymi. To właśnie ta technika malarska stała się w latach 80. ulubioną metodą pracy twórczej Degasa. Dzieje się to zarówno wskutek doskwierającej mu postępującej ślepoty, jak również pewnych zawirowań finansowych, którymi został dotknięty po wyrzeczeniu się majątku rodzinnego na korzyść braci[17]. Na ile to jednak jego stan zdrowia zadecydował o zwrocie ku pastelom, a zarazem przesunięciu akcentu z dotychczas ukochanej przezeń linii na korzyść barwy, a na ile eksperymenty i poszukiwania formalne dojrzałego już artysty? Trudno rozstrzygnąć. To co jest jednak pewne to to, że dzieła, które stworzył właśnie wtedy, czyli od początku lat 80. XIX wieku, należą do tych najciekawszych i najbardziej ekspresyjnych. Artysta nie rezygnując z typowego dlań sposobu konstruowania kompozycji, wykorzystując charakterystyczną - fotograficznie ujętą - perspektywę, w własnościach formalnych dzieła przekraczał niemalże granicę malarskiej abstrakcji.

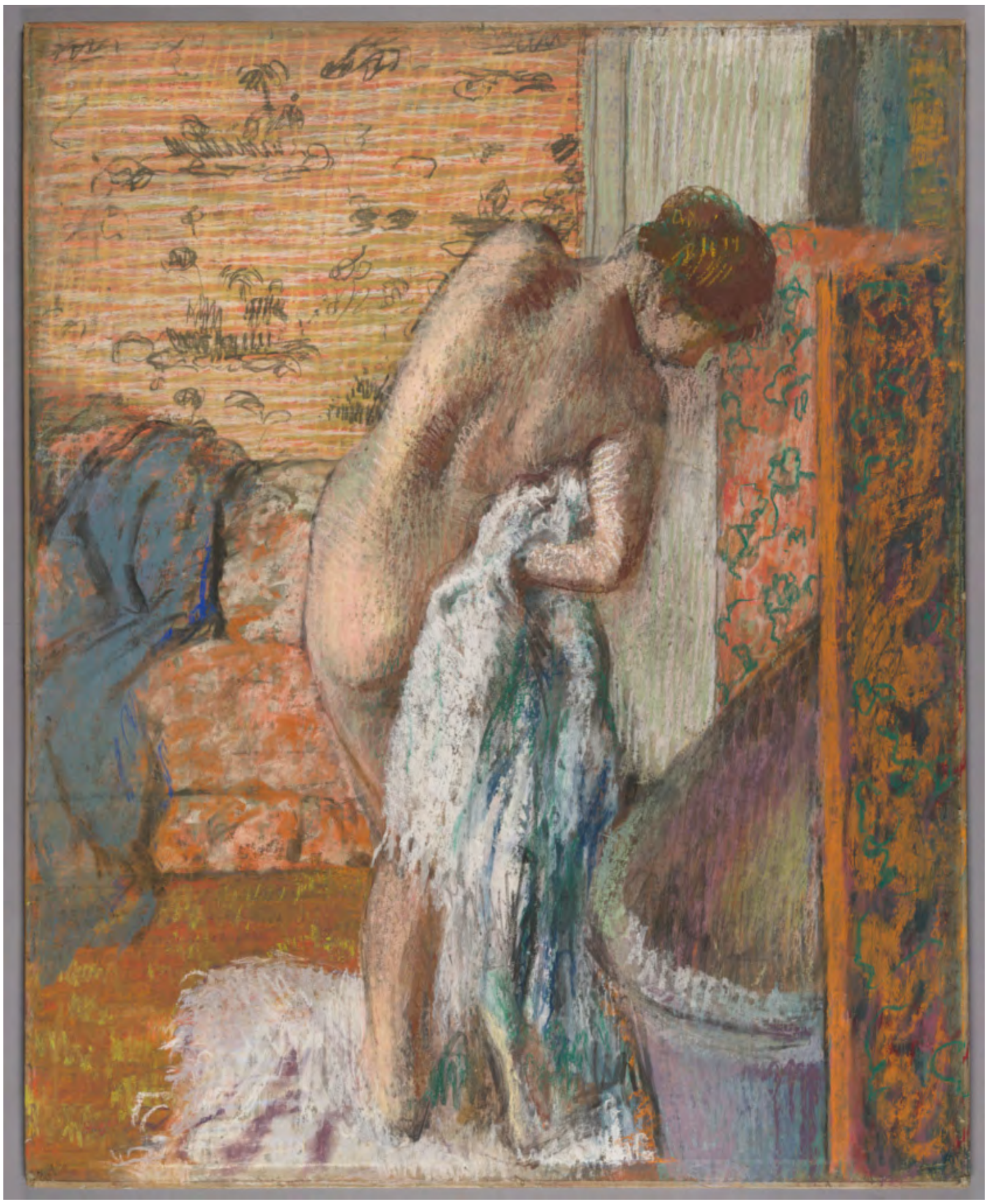
Świetnym przykładem będą tutaj *Les Danseuses bleue*s (Ilustracja czwarta). Obraz przedstawia grupę czterech, odzianych w niebieskie sukienki tiulowe,

baletnic. Dziewczęta ukazane są w trakcie tańca. Ciasno rozmieszczone postaci nie zwracają jednak uwagi na widza, pochłonięte są w całości swoim występem. Tło, prócz jakości o charakterze abstrakcyjnym nosi znamiona sztucznej inscenizacji teatralnej – jedna z dziewcząt trzyma nawet element dekoracji wyciągniętą doń dłonią. Choć już tutaj zauważalna jest swoistego rodzaju eksplozja koloru przywołująca na myśl wspomnianych fowistów, to wciąż bardzo istotna jest dla artysty jego umiłowana linia. Kompozycja zbudowana jest w oparciu o diagonalizm całości przedstawienia, jedna z linii prowadzi wzdłuż wyciągniętej ręki baletnicy znajdującej się z lewej strony i następnie przez jej prawie ramię. Równolegle artysta poprowadził linię wzdłuż ramion trzech pozostałych dziewcząt. Prócz tej wyjątkowo wysublimowanej, wizualnej gry z odbiorcą, osiągniętej poprzez sposób kadrowania, artysta uchwycił zastygnięte w czasie baletnice w typowych dla nich pozach. Dziewczęta prezentujące zgrabnie zarysowane ramiona, starannie wypracowane gesty dłoni, pełne gracji wygięcia tworzące urzekające, łabędzie niemal linie zdają się trwać gdzieś pomiędzy snem a jawą. Zestawienie powyższego obrazu z płótnem ukazującym kobietę po kąpieli, *Après le bain, femme s'essuyant* (Ilustracja piąta) ujawnia jak wyjątkowe było postrzeganie tanecznej cielesności kobiecej przez Degasa. Ukazanie wycierającej się kobiety, widzianej od tyłu w charakterystycznej, pochylonej lekko pozie bezpośrednio nawiązuje do ukazanych również tyłem baletnic z *Les Danseuses bleues*. Zarys łopatek, ułożenie ramion oraz gesty dłoni są niemal powielone – artysta często i swobodnie przenosił wiedzę o ruchu ciała, zdobytą dzięki obserwacji tancerek na grunt przedstawień o charakterze toaletowym. Wszystko to, a także samo odejście od akademicko rozumianego aktu, w którym nagość jest właściwie kolejną formą kostiumu, implikuje rozumienie cielesności jako głównego nośnika treści obrazów tancerek Edgara Degasa.

Liczne analogie pomiędzy ustawieniami rąk, nóg, a także całych sylwetek są widoczne także w *Deux danseuses* (Ilustracja szósta) oraz w jednym z płócien z cyklu kąpiących się, o tytule *Femme à la bassine* (Ilustracja siódma). W *Femme à la bassine* kontury sylwetki są wyraźnie zaakcentowane, natomiast tło pozostawione jest z pewną dozą niedopowiedzenia. Zabarwione spontanicznymi pociągnięciami pędzla elementy przestrzeni, w której znajduje się postać, przywołują na myśl formy abstrakcyjne o zaznaczonych nieco mocniej i kontrastujących je liniach pionu i poziomu. Artyście, dzięki zastosowaniu pastelu, udało się osiągnąć coraz ostrzejsze efekty kolorystyczne, dlatego też niektórzy badacze w kontekście tych dzieł wspominają o fowistycznych wręcz efektach[18]. Postać ukazana została w mocnym zbliżeniu i na dość dużym formacie. Kobieta zastygnięta jest w momencie całkowitego pochłonięcia daną czynnością i przede wszystkim zdaje się nie mieć w ogóle świadomości bycia obserwowaną. Zaprezentowanie sylwetki od tyłu



Ilustracja 7. *Deux danseuses*, 1879, pastel, papier, 45 x 65 cm, kolekcja Shelburne Museum, Domena publiczna, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Degas,_Deux_danseuses_.jpg



Ilustracja 6. *Après le bain (Femme s'essuyant)*, ok. 1895 r., pastel, papier, 72 x 58cm, 2017.75.1 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program https://www.getty.edu/art/collection/objects/298155/edgar-degas-apres-le-bain-femme-s'essuyant-french-about-1895/

dodatkowo wzmaga poczucie intymności i potęguje rolę widza jako ukrytego podglądacza. Oprócz celowego umiejscowienia odbiorcy w tej, mówiąc delikatnie, mało komfortowej pozycji, Degas także tutaj z wielką dokładnością odwzorował ruch ciała. Na uwagę zasługuje szczególnie wyjątkowo zgrabne ustawienie stóp kąpiącej się kobiety, choć oczywiście nie w sposób dosłowny, to przywodzące na myśl trzecią pozycję baletową (fr. *troisième position)*. Wartą podkreślenia jest także sama poza myjącej się kobiety – tak mocny skłon wymaga niemałych umiejętności i gibkości ciała. Zbliżenie torsu do wysuniętej w przód wyprostowanej nogi, stanowi przecież element ćwiczeń baletowych, rozciągających całą grupę mięśni dwugłowych uda. Jak więc widzimy, gesty kąpiących się kobiet, które malował sprawiają często wrażenie wystudiowanych do perfekcji póz tanecznych.

Nagość niedosłowna

Jakie było więc Degasowskie spojrzenie na cielesność tancerek? Choć przy pierwszym kontakcie wyłania się specyficzny wizerunek malarza, cynicznego podglądacza obserwującego bezwzględnie każdy ruch modelki, to jego prawdziwe oblicze zdaje się nie być tak jednoznaczne. Jego twórczość, zdominowana przedstawieniami młodych dziewcząt, uczennic paryskiej École de danse de l'Opéra national, zwanych *petits rats*[19], nie traktuje jednak tematyki tańca w sposób dosłowny[20]. Poza tancerkami, dużą część dzieł Degasa stanowią też inne przedstawienia kobiet. Interesowały go osoby pochodzące z różnych klas społecznych - osadzone w melancholijnych, ciemnych przestrzeniach praczki o topornych sylwetkach, wykonujące swe żmudne obowiązki obserwował Degas z równie silną fascynacją, co pełne wdzięku baletnice. Czy

darzył on więc kobiety jakimś szczególnym uwielbieniem? Wszak poświęcił szkicom ich ciała niemal połowę swojego życia. Wskutek pewnych utrwalonych jeszcze w początkach XX wieku określeniach, przypisuje się mu dziś, zdaje się, że zupełnie niesłusznie, pojęcie mizoginii[21]. Być może jednak zainteresowanie, jakim Degas darzył cielesność kobiecą nie było podyktowane wewnętrzną antypatią, a ograniczało się do czysto artystycznych poszukiwań? Przedstawienia ukazujące życie kobiet ukazują je przecież takimi, jakimi były w rzeczywistości – nierzadko pełnymi ciężkiej i wykańczającej umysł oraz ciało pracy, czy to w ciemnych zakamarkach pralni, kameralnej przestrzeni *maisons de rendez-vous*, czy też na deskach opery uginających się pod warstwą widowiskowego splendoru. Czyż więc Degas, nie jest tym, który świadomie podejmując się kroniki życia ówczesnych kobiet i jako jeden z nielicznych zauważa niesprawiedliwość ról, jakie były w XIX-wiecznym świecie zmuszone podejmować? W tym kontekście, w Baudelairowskim znaczeniu[22] jest dokumentatorem postaci paryskiej ulicy, prywatnych mieszkań, opery, a w szczególności przebywających w nich kobiet.

Jak sam zauważa, dotychczas tworzone akty były przeznaczone głównie dla widza. Jego są natomiast „proste, uczciwe, nie interesują się niczym innym, tylko swoją fizycznością”[23]. Można więc w tych pracach zauważyć zarówno chłodne, bezrefleksyjne i obdarte z elementu seksualności podejście do ciała jako przedmiotu malarskiej ciekawości, jak również pewien szczególny stosunek do człowieka oraz jego cielesności[24]. Ta wyjątkowego rodzaju intymna cielesność ujawnia się zarówno w aktach, które częstokroć, jako że wymagały pozowania nago, przedstawiały prostytutki, jak również tytułowych obrazach tancerek. Świadczą o tym kostiumy, w które odziane są bohaterki jego płócien i za pomocą których odgradza je od natury. Krótkie, tiulowe spódniczki tutu lub obszerne muślinowe paczki romantyczne, oraz przylegające blisko ciała jednoczęściowe body, stanowią jednocześnie warstwę oddzielającą je od przemijalności świata materialnego. Postaci, które podglądał są również elementem natury i jako takie, tej nieuniknionej czasowości podlegają, jednak ukazane przez artystę w momencie zawieszenia i niemal zatrzymane w ruchu, trwają w przestrzeni wyjętej spod praw czasu[25]. Samo pojęcie nagości w obrazach tancerek staje więc w symbolicznej opozycji tego co odsłonięte z tym, co zasłania - czyli strojem. Półprzeźroczyste, warstwowo nałożone spódniczki z muślinu lub tiulu oraz śliskie, przylegające do ciała body oddzielają kobietę od natury. W istocie, nagie są u Degasa kobiety nie tylko zajęte myciem lub czesaniem włosów, lecz także te, których pierwotna nagość okryta jest scenicznym kostiumem. Ten szczególny relatywizm świadczy o wielowymiarowym stosunku artysty do kobiet, natomiast sama cielesność w twórczości Degasa stanowi enigmatyczną jedność ciała i stroju.

Magda Morello

P O L E C A M Y

WARSZAWSKIE STUDIO TAŃCA

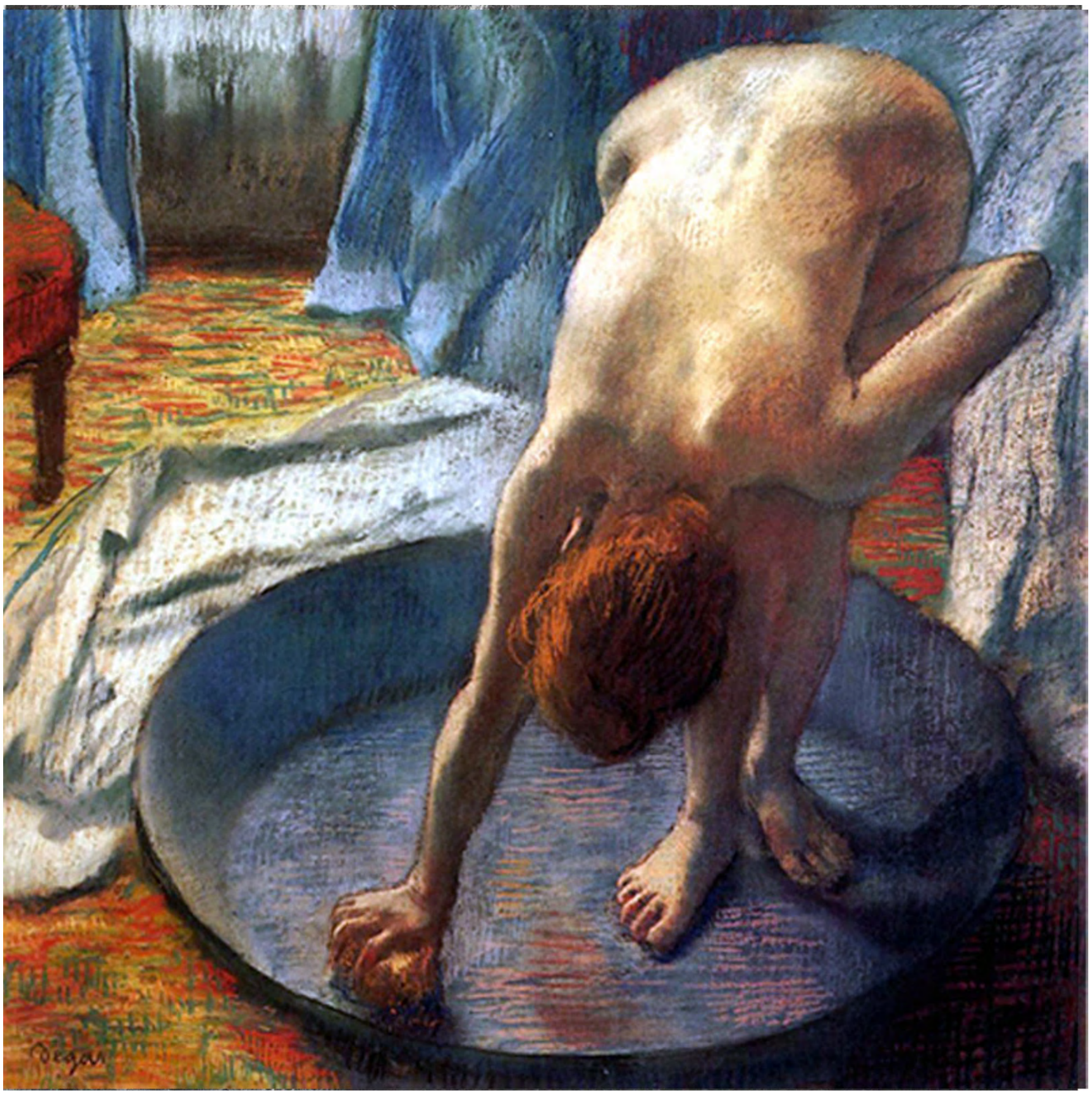
BALET
JAZZ
TANIEC WSPÓŁCZESNY
FLOOR-BARRE®

UCZYMY TAŃCZYĆ DOROSŁYCH
na wszystkich poziomach

DOŁĄCZ DO NAS!

www.wueste.pl

kontakt@wueste.pl · 601 322 217 · Moliera 4/6



Ilustracja 8. Femme à la bassine, 1886 r., pastel, papier, 69,9 x 69,9 cm, Hill–Stead Museum Farmington, Domena publiczna, Photo by Anne Day, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar-degas-the-tub-1886.jpg

Przypisy

1 Dosł. koniec wieku (w odniesieniu do XIX w.).

2 W.L. Hill, *From practice to performance: the importance of ballet in Degas's dancer painting process*, Lexington 2018; J. De Vonyar, R. Kendall, *Degas and the dance*, Nowy Jork 2002.

3 Z języka francuskiego: *Je veux être célèbre mais inconnu!*. Cytat ten często pojawia się w kontekście biografii artysty. Wieloletni dyrektor Musée d'Orsay oraz Luwru, historyk sztuki, który poświęcił znaczną część swoich badań twórczości Degasa, zatytułował tak jedną ze swoich monografii. Zob. H. Loyrette, *Degas: "Je voudrais être illustre et inconnu",* Paryż, 1988.

4 L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszczak i T. Przestępski, Warszawa 1974, s. 62.

5 Cytat za: J.P. Crespelle, *Degas i jego świat*, przeł. M. Michalska-Ciołek, Warszawa 1977, s. 100.

6 Z. Kępiński, *Impresjonizm,* Warszawa 1982, s. 104.

7 J. Jaśkiewicz, *Edgar Degas. Samotny arystokrata wśród paryskiej* bohemy, online: https://niezlasztuka.net/o-sztuce/edgar-degas-arystokrata-wsrod-paryskiej-bohemy [dostęp 1.02.2022 r.].

8 J. Guze, Impresjoniści, Warszawa 1973, s. 40.

9 S. Borghesi, *Degas*, *przeł.* K. Brzozowski, Warszawa 2016, s. 82.

10 E. Dryglas-Komorowska, *Czesław Miłosz wobec malarstwa Edgara Degasa*, „Archiwum Emigracji" 2013, nr 1 (18), s. 15.

11 G.E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon- Dębicki, Kraków 1962.

12 J.J. Winckelmann, *Reflections on the painting and sculpture of the Greeks: with instructions for the connoisseur, and an essay on grace in works of art*, przeł. H. Fuseli, Londyn 1765.

13 A. Roquebert, ,*The Classical Body: Degas's Beginnings* [w:] *Degas and The Nude,* katalog pod red. George T.M. Shackelford i Xavier Rey, Boston 2011.

14 N. Broude, *Edgar Degas and French Feminism, ca. 1880: "The Young Spartans," the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited,* „Art Bulletin" 1988, nr 70, s. 640-659.

15 Termin „Salon" odnosi się przede wszystkim do Salonu Paryskiego (fr. *Salon de Paris*), mającego dominującą pozycję w życiu artystycznym XIX-wiecznej Europy. Aż do 1881 roku był instytucją kontrolowaną przez Akademię (fr. *Académie française*), włączoną w administrację państwową i posiadał monopol w zakresie wystawiania dzieł.

16 J. Jaśkiewicz, *op. cit.*

17 J.P. Crespelle, *op. cit*., s. 13.

18 *Ibidem*, s. 122.

19 W języku francuskim określenie *Les petits rats* (dosł. małe szczurki) już co najmniej od pierwszej połowy XIX wieku oznaczało młode tancerki szkoły baletowej Opery Paryskiej, co potwierdza tekst autorstwa ówczesnego dyrektora Opery Paryskiej (zob. N. Roqueplan, *Les Nouvelles à la main*, 1840 oraz C. Bessy, *La danse et l'enfant : L'École de danse de l'Opéra de Paris,* Paryż 1981).

20 Szacuje się, że łączna suma wszystkich, poświęconych tancerkom dzieł, zarówno w zakresie malarstwa, jak i rzeźby, oscyluje wokół 1500.

21 N. Broude, *Degas's* „*Misogyny*", „The Art Bulletin", 1977, nr 1, s. 95-107.

22 Ch. Baudelaire, *Malarz życia* nowoczesnego, tłum. J. Guze, Kraków 1998.

23 J.P. Crespelle, *op. cit*., s. 147.

24 A. Callen, *The spectacular body: science, method, and meaning in the work of Degas*, „The American Historical Review" 1996, nr 101.

25 E. Dryglas-Komorowska, *op. cit.* s. 17-19.

PORZĄDEK METAFORY

Pierwsze Łódzkie Spotkania Baletowe po przerwie spowodowanej pandemią koronawirusa nie zaskoczyły rozbudowanym programem, jednak ich otwarcie było bez wątpienia imponujące. Sasha Waltz wraz ze swoim zespołem zaprezentowali stworzony tuż przed lockdownem spektakl *SYM-PHONIE MMXX* do muzyki Georga Friedricha Haasa. Jego premiera opóźniła się o dwa lata, a wystawienie w Łodzi było pierwszą prezentacją poza Berlinem.

Założony w 1993 roku zespół Sasha Waltz & Guests gościł na polskich festiwalach dwukrotnie. W 1998 roku w Toruniu (Festiwal TeatralnyKontakt) artyścipokazali przełomową dla Waltz *Aleję Kosmonautów*, mocno zakorzenioną w tradycji teatru tańca spod znaku Piny Bausch, natomiast w 2005 w Warszawie (Ciało/Umysł) można było podziwiać jedną z jej najsłynniejszych prac – *Ciało* – odważnie wykraczającą poza klasycznie rozumianą choreografię. W 2011 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie wystawiono współtworzoną przez Waltz operę *Matsukaze*. I na tym prezentacje tej choreografki w Polsce się kończą. Tym ważniejsza staje się jej obecność na tegorocznych Łódzkich Spotkaniach Baletowych.

SYM-PHONIE MMXX to 90-minutowy spektakl afabularny z podtytułem *na taniec, światło i orkiestrę,* co doskonale oddaje jego istotę. Te trzy elementy: taniec, światło,

muzyka są składnikami równorzędnymi, żaden nie pełni wobec pozostałych roli służebnej. Koresponduje z samym tytułem,– wszak „symfonia" znaczy „współ-brzmienie". Pomysłodawczynią i reżyserką przedstawienia jest oczywiście Waltz, która zaprosiła do współpracy jednego z czołowych kompozytorów muzyki współczesnej, Austriaka Georga Friedricha Hassa, który po raz pierwszy podjął się stworzenia muzyki baletowej. I choć w Łodzi muzyka nie rozbrzmiewała z kanału orkiestry, a tylko z głośników, to dobitnie można było się przekonać, że efektem tego spotkania stało się dzieło przejmujące i monumentalne.

Zgromadzona w łódzkim Teatrze Wielkim publiczność przed podniesieniem kurtyny została ostrzeżona przed dwukrotnym całkowitym wygaszeniem świateł – również oświetlenia ewakuacyjnego na widowni. Ten z pozoru

Zdj. *SYM-PHONIE MMXX.* podczas XXVI ŁSB, s. 18-19, fot. Joanna Miklaszewska

błahy szczegół ujawnił nie tylko dążenie twórczyni do perfekcji – ciemność ma być ciemnością, a nie jej sugestią – ale rzeczywiście zadziałał na poziomie zmysłów, a w kontekście całości nabrał fundamentalnego znaczenia.

Opozycja jasność-ciemność to jedna z trzech, na których szkielecie opiera się *SYM-PHONIE MMXX* i które bezpośrednio wynikają z podtytułu. Zgodnie z nim taniec to spektrum rozpięte między ruchem i bezruchem, światło – między jasnością a ciemnością, „orkiestra", czyli muzyka – między ciszą a hałasem. Prosty zabieg z wyeliminowaniem jakiegokolwiek źródła światła nie był trickiem, ornamentacyjną sztuczką, lecz niósł głębsze znaczenie. Pokazał, że to, co ostateczne, może być stopniowalne. Ciemność może być jeszcze bardziej ciemna, niż nam się wydaje, czerń bardziej czarna, a jasność bardziej oślepiająca. Hałas może być tak głośny, że nie sięga uszu, ale dociera do płuc. Choć wydaje się to niemożliwe, Waltz w długiej sekwencji układania ciał w absolutnej ciszy udowadnia, że nawet bezruch nie ma swojej ostatecznej granicy. O ile ruch – o ironio! – nie jest w stanie dotknąć publiczności bezpiecznie usadzonej w fotelach, o tyle przed naporem ciemności/światła i dźwięku już schronić się nie sposób. W trakcie spektaklu – w perspektywie odbiorczej – niejako odtwarzana jest sytuacja, która na scenie objawia się w finale – wielka złota płyta, ustawiona do tej pory w tle, będąca jedyną scenografią, w pewnym momencie unosi się, zmienia płaszczyznę położenia i staje się wielkim sufitem, powoli opadającym na tańczących pod nim ludzi. Paradoksalnie jednak opresja, w którą wtłacza Waltz widownię, przynosi niepokojącą błogość, jak gdyby spełnienie przerażającego koszmaru oznaczało koniec lęku przed nieznanym.

Sięganie poza niemożliwe czyni ze spektaklu Waltz formę pokrewną poezji. Choreografka nie stwarza opowiastki, nie przedstawia bohaterów, ani nie szkicuje krajobrazu. Logika ruchu jest tutaj logiką metafory. I to metafory najwyższej próby, niewyczerpywalnej w interpretacji i niepoddającej się literalnemu tłumaczeniu.

Tego typu spektakl musiał być ogromnym wyzwaniem dla zespołu. Nie było tu bowiem zbyt wiele miejsca na stwarzanie charakteru czy budowanie kreacji. Wiele sekwencji stanowiła ścisła współpraca kilku- i kilkunastoosobowych grup. Waltz myśli przestrzennie zarówno w skali sceny, jak i właśnie w skali grupy. Skomplikowane ruchome rzeźby złożone z ciał tancerek i tancerzy, w których niejednokrotnie zatracała się „ludzkość" ciała na rzecz sprowadzenia go do funkcji materii, przywodziły na myśl kultową już pracę Waltz, czyli *Körper* z 2005 roku. Jednocześnie *SYM-PHONIE* to spektakl bardzo taneczny, w którym technika tańca współczesnego doprawiona

została klasycznym wykończeniem (długie linie, arabeski, stopy *point*). Maestria Waltz przejawiła się również w doborze wykonawców. Słowa najwyższego uznania należą się tancerkom i tancerzom, którzy przemyślaną w najdrobniejszym szczególe choreografię, w której nie przewidziano przerwy, zatańczyli perfekcyjnie.

Waltz stworzyła choreografię niezwykle taneczną, a jednocześnie widowisko nie tylko niedające się sprowadzić do przeżycia estetycznego, ale wymykające się również pobieżnym racjonalizacjom, działające bezpośrednio na zmysły – jednocześnie odurzające, zachwycające i przerażające.

Ewa Kretkowska

SYM-PHONIE MMXX. Na taniec, światło i orkiestrę

Muzyka: Georg Friedrich Haas

Choreografia, koncepcja i reżyseria: Sasha Waltz

Dekoracje: Pia Maier Schriever

Światło: David Finn

Kostiumy: Brend Skodzig

Tancerki i tancerze: Sebasian Abarbanell, Blenard Azizaj, Jirí Bratovanec, Anne Brinon, Rosa Dicuonzo, Edivaldo Ernesto, Mellisa Figueiredo, Yuya Fujinami, Tian Gao, Hwanhee Hwang, Eva Georgitsopoulou, Agnieszka Jachym, Lorena Justribó Manion, Kelvin Kilonzo, Annapaola Leso, Jaan Männima, Sean Nederlof, Virgis Puodziunas, Zaratiana Randrianantenaina, Joel Suárez Gómez, Ichiro Sugae

Data spektaklu: 8.10.2022, XXVI Łódzkie Spotkania Baletowe

Zdj. *SYM-PHONIE MMXX.* podczas XXVI ŁSB, s. 20-21, fot. Joanna Miklaszewska

FALE TAŃCA W STOLICY

Jesień to czas, kiedy tanecznych wydarzeń w Warszawie przybywa. Druga połowa roku i czas powakacyjny przynoszą bowiem wysyp premier i festiwali, dzięki czemu publiczność ma w czym wybierać. Wśród wielu propozycji należy wyróżnić inicjatywę, zapoczątkowaną przez Fundację Rozwoju Teatru „NOWA FALA”.

Zdj. s.22-23materiały promocyjne International Movement Festival U:NEW

W 2021 roku odbyła się pierwsza edycja nowego festiwalu tańca w Warszawie, którego kuratorką jest Agata Życzkowska. W tym roku International Movement Festival U:NEW zrealizowany został pod hasłem Viral Visions. Skupiono się więc na otwarciu przestrzeni artystycznych na spotkania z publicznością, większą integrację między artystami z różnych krajów oraz na mobilności – rok 2022 jest bowiem bardziej przyjazny, jeśli chodzi o podróże czy współpracę międzynarodową.

Zdecydowanie U:NEW nazwać można festiwalem nowości. Dotyczy to faktu, że jest to przegląd tańca nie mający jeszcze długiej historii, ale też zaskakujący pod względem programu czy głównej idei. To nowe spojrzenie na sztukę tańca współczesnego w Polsce, otwarte tak na interdyscyplinarność, artystyczne poszukiwania, podejmowanie prób dialogu pomiędzy twórcami, jak i komentowanie aktualnych sytuacji społecznych. Jednocześnie podczas czterodniowego wydarzenia poruszono kwestie związane z przemianami w obszarze społecznym czy technologicznym, tematyka poszczególnych prac dotyczyła m.in. ekologii, relacji człowieka z planetą i dbałości o nią, tożsamości kulturowej, praw człowieka, tolerancji.

Warto zwrócić również uwagę na przestrzenie,

Zdj. s.22-23materiały promocyjne International Movement Festival U:NEW

w których odbywały się konkretne części programu. W Warszawie nie istnieje jedna scena, która poświęcona byłaby tylko tańcowi – sprawia to, że wielu organizatorów korzysta z dostępnych sal w teatrach czy ośrodkach kultury. Co ciekawe, International Movement Festival U:NEW odbywał się nie tylko w centrum Warszawy (jak dzieje się w przypadku większości imprez kulturalnych związanych z tańcem współczesnym). Zasługą organizatorów jest promowanie tańca także w innych częściach Warszawy, a przy tym promowania go wśród szerszego grona odbiorców niekoniecznie będących stałymi bywalcami festiwali tańca w stolicy. Dwa pierwsze wieczory rozegrały się w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego, kolejny w Centrum Promocji Kultury Praga Południe, a finał – w nowo otwartym Terminalu Kultury Gocław. Dzięki temu promowano także nowe miejsce na kulturalnej mapie Warszawy, ze świetną bazą infrastrukturalną i techniczną (być może taniec zagości w nim na dłużej?).

Interesujące jest to, w jaki sposób zostały zaprogramowane poszczególne wieczory. Każdy z nich nosił odrębne hasło przewodnie, a propozycje zaproszonych artystów ściśle się z nimi wiązały . Podczas pierwszego dnia festiwalu – VIRAL VISIONS DAY – skupiono się na otwarciu na publiczność, w szczególności po pandemii, a także na zdefiniowaniu potrzeb i pragnień odbiorców (stąd m.in. konferencja performatywna *Kim jesteście? Gdzie jesteście?)*. Kolejny wieczór – HER MOVE – poświęcony został w pełni kobiecym choreografiom. Na Pradze Południe ***odbyła się*** natomiast noc tańca, zatytułowana FALE TAŃCA – VIRAL VISIONS, podczas której pokazano pracę organizatorów oraz bardzo różnorodne małe formy.

Siłą tego festiwalu, który – należy mieć nadzieję, że zagości na stałe na mapie warszawskich imprez kulturalnych – jest przede wszystkim skupienie się na młodych artystach tańca. To zupełnie nowe podejście, jeśli chodzi o działania taneczne w stolicy, by oddać scenę młodzieży, debiutantom i prezentować ich obok bardziej znanych twórców. Dzięki temu możliwe było obejrzenie m.in. nowej wersji pracy *Extinction: Replay* HOTELOKO movement makers, duetu Kariny Szutko i Zoe Marston, solowych prac Klary Florek czy Sylwii Nosarzewskiej. Istotnym punktem programu był finałowy występ Zappulla DMN Company z Palermo. *Wunderkammer* w choreografii Giovanniego Zappulli to bowiem spektakl świetny zarówno pod względem ruchowym, jak i pozwalający go głęboko przeżywać, a nawet wejść w pewnego rodzaju trans.

Interesujące, że podczas festiwalu wieczory programowane były w taki sposób, by łączyć ze sobą wykonania na żywo z prezentacjami filmowymi. Większość prac – zarówno scenicznych, jak i filmowych, to krótkie formaty, stworzone przez młodych artystów. Dlatego też w czasie poszczególnych wieczorów publiczność miała okazję obejrzeć kilka propozycji. Tak duża różnorodność wskazała, jak ogromny potencjał mamy w polskich młodych twórcach. To bardzo dobra droga do popularyzacji tańca – przyciągnięcie młodego widza i zainteresowanie go taką formą sztuki może stać się kluczowe dla rozwoju publiczności tańca, nad czym nadal środowisko tańca w Polsce pracuje.

Marta Seredyńska

Zdj. s.24-25 materiały promocyjne International Movement Festival U:NEW

2. International Movement Festival U:NEW – VIRAL VISIONS
Kuratorka i dyrektorka: Agata Życzkowska
Współpraca: Karina Szutko, Adriana Liwara, Bartłomiej Mamajek, Bastian Mamajek-Życzkowski
Produkcja i organizacja: Fundacja Rozwoju Teatru NOWA FALA / HOTELOKO movement makers
Festiwal U:NEW finansuje HELIDARSTEA Agata Życzkowska oraz Fundacja Rozwoju Teatru „NOWA FALA"
Projekt *Fale Tańca – Viral Visions* współfinansuje m.st. Warszawa, Dzielnica Praga-Południe
Projekt *Viral Visions – deconstructing art immunity* – konferencja performatywna *Viral Visions – Kim jesteście? Gdzie jesteście?*finansuje Komisja Europejska w Programie Erasmus+
Patronat honorowy: Włoski Instytut Kultury w Warszawie, Austriackie Forum Kultury
Partnerzy: L'ESPACE ASDC/Palermo, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Centrum Promocji Kultury Praga-Południe, Terminal Kultury Gocław, Body Architects, La Galerie Chorégraphique
Warszawa, 29 września – 2 października 2022

2. International Movement Festival U:NEW – VIRAL VISIONS

Kuratorka i dyrektorka: Agata Życzkowska
Współpraca: Karina Szutko, Adriana Liwara, Bartłomiej Mamajek, Bastian Mamajek-Życzkowski
Produkcja i organizacja: Fundacja Rozwoju Teatru 'NOWA FALA' / HOTELOKO movement makers
Festiwal U:NEW finansuje HELIDARSTEA Agata Życzkowska oraz Fundacja Rozwoju Teatru 'NOWA FALA'
Projekt „Fale Tańca – Viral Visions" współfinansuje m.st. Warszawa, Dzielnica Praga-Południe
Projekt „Viral Visions – deconstructing art immunity" – konferencja performatywna „Viral Visions – KIM JESTEŚCIE? GDZIE JESTEŚCIE?" finansuje Komisja Europejska w Programie Erasmus+
Patronat honorowy: Włoski Instytut Kultury w Warszawie, Austriackie Forum Kultury
Partnerzy: L'ESPACE ASDC/Palermo, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Centrum Promocji Kultury Praga Południe, Terminal Kultury Gocław, Body Architects, La Galerie Chorégraphique
Warszawa, 29 września – 2 października 2022

Zdj. s.26 materiały promocyjne International Movement Festival U:NEW

ANETA WIRA-OSTASZYK AMBASADORKĄ MAGAZYNU TANIEC

Artystka Polskiego Baletu Narodowego - Aneta Wira-Ostaszyk została Ambasadorką magazynu TANIEC. Pani Aneta jest absolwentką Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie oraz Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina na kierunku pedagogika baletowa.

Taniec jest jej pasją zarówno od strony praktycznej, jak i toretycznej. Pani Aneta jest Autorką bloga SIMPLE.DANCER's life oraz konta na Instagramie o tym samym tytule. W mediach społecznościowych przedstawia życie tancerki baletowej od kulis, walczy ze stereotypami i edukuje na temat tańca klasycznego. Zachęca do nauki baletu i dbania o dobrą kondycję fizyczną. Jest nauczycielką tańca w szkole baletowej w Warszawie, w Młodym Balecie Polskim, prowadzi też warsztaty w prywatnych placówkach.
Ponadto Pani Aneta interesuje się historia tańca a od niedawna jej felietony można przeczytać na portalu taniec.POLSKA.pl. Zaangażowanie Pani Anety w upowszechnianie wiedzy o tańcu i zawodzie tancerza zaowocowało współautorstwem książki „Mój balet. Opowieść o tańcu: od szkoły do sceny", Aneta Wira-Ostaszyk, Joanna Kończak, która ukazała się nakładem wydawnictwa Nasza Księgarnia, w Warszawie w 2020 roku.
Poza tańcem jej zamiłowaniami są moda, gotowanie oraz dekorowanie wnętrz.

Zapraszamy do przeczytania wywiadu z panią Anetą o „Nie takim prostym życiu baletnicy", który przeprowadziła dla naszych Czytelników Marta Mück w wydaniu TAŃCA 3.2022.

GISELLE – DUCH NIEŚMIERTELNY

W jednej z dzielnic Austrii można usłyszeć opowieść, której rodowód jest słowiański. Jest to opowieść o upiornych tanecznicach znanych w krajach słowiańskich pod nazwą Willid. Willidy są pannami młodymi, które zmarły przed ślubem. Te biedne młode istoty nie znajdują spokoju w mogile. W ich wygasłych sercach i martwych nogach przetrwała chęć do tańca, której nie zdążyły zaspokoić za życia; więc wstają z grobów o północy i zbierają się gromadnie, by wyjść na spotkanie młodzieńcom, a biada temu, którego napotkają, bo będzie musiał z nimi tańczyć. Napotkanego więc obłapują z szaleńczym wyciem, zmuszając go do tańca bez chwili spoczynku, bez wytchnienia, póki nie padnie martwy.

Heinrich Heine

Paryż, lata trzydzieste XIX wieku – sensacyjna premiera *Sylfidy* ze zjawiskową Marie Taglioni w roli tytułowej (1832, choreografia Filippo Taglioni) inicjuje triumfalne wejście na sceny baletów romantycznych pełnych ulotnych zjaw, duchów, księżycowej poświaty, niestałych kochanków, tiulowych sukni i usztywnionych point. Zafascynowany książką Heinricha Heinego o literaturze niemieckiej *De l'Allemagne* wybitny powieściopisarz i poeta, krytyk sztuki i teatru, Theophile Gautier, ulega szczególnemu urokowi legendy o Willidach, czyli słowiańskich wiłach - duchach zmarłych przed ślubem zaręczonych panien, kuszących swym tańcem młodych mężczyzn. Pisze list do autora książki: „[...] czyż nie byłby to piękny materiał na balet?" i po uzyskaniu jego przyzwolenia, zabiera się do pracy. Libretto nie idzie gładko: daje się we znaki brak doświadczenia w pisaniu scenariuszy baletowych, a dodatkowym utrudnieniem jest kolejna fascynacja - poemat Victora Hugo *Fantomes* (o kochającej taniec dziewczynie, umierającej nad ranem po całonocnym balu). Sam zauważa, że w scenariuszu zbyt wiele z fantastyki, zbyt mało z życia. Do tego cały czas ma przed oczyma eteryczną postać złotowłosej, fiołkowookiej wybitnie utalentowanej młodziutkiej tancerki, Carlotty Grisi i tylko ją widzi w głównej roli, jeszcze nie przewidując, iż po premierze baletu straci dla niej głowę niemal cały Paryż, a najbardziej on sam. Udręka trwa, a kolejne wersje libretta lądują w koszu. Z pomocą przychodzi doświadczony librecista, dramaturg Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, któremu Gautier powierza swój szkic i - scenariusz *Giselle* jest gotowy w trzy dni! W pierwszym akcie, w miejsce balu, pojawia się wiejskie święto winobrania, a bohaterką dramatu jest piękna wieśniaczka, Giselle. Autorami choreografii zostaje dwóch wybitnych twórców epoki: tancerz, Jules Perrot oraz choreograf Jean Coralli, urodzony w Paryżu Włoch. Podzielili się pracą: pierwszy z nich ułożył wszystkie sceny i *pas* partii Giselle, czyli wspomnianej Carlotty Grisi, prywatnie swej życiowej partnerki, drugi - choreografię scen zespołowych. I choć nazwisko Perrota (z różnych przyczyn) nie ukazało się na premierowym plakacie, nagrodą dla niego był triumf Carlotty, jaki odniosła - w jego przecież - choreografii.

Skomponowania muzyki podjął się ochoczo popularny, obdarzony niespożytą energią, niezwykle płodny kompozytor, Adolphe Charles Adam, autor ponad trzydziestu oper i kilkunastu baletów. Zajęło mu to tydzień, ale właśnie ten utwór - raczej niepochlebnie oceniany przez następne epoki - ugruntował jego trwałą pozycję na scenach teatralnych Europy. Przychylni mu współcześni podkreślali atrakcyjność melodyki, jej ścisły związek z sytuacjami scenicznymi, szczerość oraz trafne udramatyzowanie sugestywnie oddające treść akcji i klimat widowiska. Zresztą spory o wartość tej kompozycji, w przeciwieństwie do wysokiej oceny samego baletu, trwają do dzisiaj. Pisał Jan Berski, wybitny krytyk baletowy: *„O stronie muzycznej baletu Giselle – muzyce Adolfa Adama – powiedziano już tyle zgryźliwych i złych rzeczy, że nie godzi się nic niepochlebnego dodawać. Natomiast*

Zdj. Giselle, Chinara Alizade (Giselle) i Vladimir Yaroshenko (Książę Albert), fot. Ewa Krasucka, recenzja s.38.

należy zacząć bronić tej muzyki" (*W teatrze dźwięku i ruchu*, 1985). Kompozycja Adama dla tego baletu zaliczana jest do rządzącego się swymi prawami (na przykład ilustracyjność, motywy przewodnie) gatunku muzyki programowej, pisanej m.in. dla tzw. baletów z akcją, jakim jest właśnie *Giselle*. Utwór składa się z prostych tematów melodycznych, kontrastowanych bądź używanych jako motywy przewodnie głównych postaci, tworząc zręcznie przystosowaną do potrzeb choreografii prostą strukturę, może nieco naiwną, jak zresztą sama akcja *Giselle.*

Mimo entuzjazmu zespołu i szalonego tempa pracy, zaplanowana na maj 1841 roku premiera w Królewskiej Akademii Muzyki (dzisiejsza Opera Paryska) odbywa się ostatecznie 28 czerwca, czyli w dwudzieste drugie urodziny odtwórczyni głównej roli. Jako książę Albert (Albrecht) partnerował solistce zachwycający tanecznym warsztatem, tudzież delikatną urodą, Lucien Petipa, trzy lata starszy brat legendarnego Mariusa, twórcy świetności baletu rosyjskiego, a trudną technicznie i aktorsko rolę bezlitosnej królowej Willid, Mirty, powierzono pięknej Adèle Dumilâtre. Sukces premiery przerósł najśmielsze oczekiwania. I choć pierwszy, wydelikacony i wystylizowany na sielankę, wiejski akt uznano za staromodny i naiwny - z wyjątkiem roli Giselle, która zachwyciła, to akt drugi – świat mściwych Willid, do grona których przyjęta zostaje po śmierci Giselle - był niewyobrażalnym triumfem. Zachwycano się całym zespołem, w tym „czarującym" Petipą – Albertem, jednak największy triumf przypadł w udziale Carlotcie Grisi.

Paryż oszalał... Wyjątkiem była gosposia Saint-Georgesa, Margerita, która miała stałe miejsce na jego premierach i która – jako jedyna – przewidywała klęskę dzieła. Ilekroć opinia publiczności nie zgadzała się z jej własną, a szczególnie kiedy jej chlebodawca nie brał pod uwagę jej rad, a jego dzieło cieszyło się powodzeniem, okazywała swe niezadowolenie, serwując nie nadający się do zjedzenia obiad. Co też miało miejsce, kiedy po sukcesie premiery *Giselle* Saint-Georges podjął obiadem swych przyjaciół. Z kronik wynika, iż obiad był „dostatecznie obrzydliwy"...

Carlotta Grisi tańczyła rolę Giselle jeszcze osiem lat, a sam balet został od razu wystawiony przez czołowe sceny operowe i teatralne Europy: Londyn, Mediolan, Petersburg, Moskwę, a nawet w Nowym Jorku (Park Theatre – 1846). Niecałe siedem lat po paryskiej, czyli 20 stycznia 1848 roku, odbyła się premiera w warszawskim Teatrze Wielkim, którego zespół baletowy - kierowany

przez wybitnego włoskiego choreografa Filippo Taglioni - przeżywał okres świetności i był zaliczany do czterech czołowych zespołów Europy (pozostałe to: Petersburg, Paryż i Kopenhaga). Realizację baletu powierzono Romanowi Turczynowiczowi, który w roli Giselle obsadził swą żonę Konstancję Turczynowiczową; Alberta zagrał ówczesny *danseur noble* zespołu, Aleksander Tarnowski, zaś zakochanego w Giselle leśniczego Hilariona - Feliks Krzesiński, utalentowany tancerz charakterystyczny, wkrótce słynny mazurzysta. Balet spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem i był grany przez 21 lat. Doczekał się 136 przedstawień, co w owych latach było niewyobrażalnym sukcesem. Warszawska publiczność miała również okazję oglądać w gościnnej roli Giselle wiele wybitnych europejskich tancerek, w tym samą Carlottę Grisi, która dała cztery występy pod koniec 1853 roku.

Dalsze losy baletu *Giselle* (dodajmy: aż do dzisiaj) to jedno wielkie pasmo zachwytów i sukcesów. Do historii przeszły kreacje Olgi Spiesiwcewej w wersji przygotowanej przez Serge Lifara (odtwórcy roli Alberta), czy też Tamary Karsawiny i Wacława Nizyńskiego z zespołem Baletów Rosyjskich Diagilewa. W Rosji swoją wersję ustanowił wspomniany Marius Petipa, a w XX wieku opracował ją wirtuozersko dla zespołu baletowego Teatru Bolszoj Jurij Grigorowicz. Z rolą Giselle zmierzyły się (nie trzeba dodawać, że z oszałamiającym sukcesem) niemal wszystkie wybitne baleriny świata, w tym – uznana za najdoskonalszą jej odtwórczynię - Anna Pawłowa, a także Alicja Markowa, Galina Ułanowa, Alicia Alonso, Margot Fonteyn, Yvette Chauviré, Carla Fracci, Jekaterina Maksimowa, Natalia Biessmiertnowa, Alessandra Ferri, Swietłana Zacharowa. Ku zdumieniu baletowego świata nie podjęła się wystąpienia w tej roli Maja Plisiecka, za to zachwyciła wybitną, zarówno aktorsko jak i warsztatowo, interpretacją postaci Mirty, mściwej królowej wił. Rola Giselle stanowi do dzisiaj największe wyzwanie dla każdej tancerki. Jak ujął to światowej sławy krytyk baletu, Arnold Haskell: „Sukces w roli Giselle oznacza triumf indywidualności – rzadki wypadek prawdziwej indywidualności dysponującej wysoką techniką". Ambicją każdej sceny operowej świata jest posiadać ten balet w bieżącym repertuarze - jego nieobecność dowodzi, że zespołowi baletowemu brak kwalifikacji, aby zmierzyć się z tym – uznanym za największe osiągnięcie romantycznego baletu – dziełem. Tu – bez złośliwości – nieśmiało należy przypomnieć jego bolesną i niczym nie uzasadnioną, 23-letnią (!!!), nieobecność na scenie Teatru Wielkiego - Opery Narodowej.

Portret Carlotty Grisi w tytułowej roli *Giselle.* Rycina John Henry Robinson (1796–1871), zaAlfred Edward Chalon (1780-1860) Ten plik pochodzi z Gallica Digital Library (digital ID btv1b84206154). Domena publiczna.

Historycy tańca, krytycy, recenzenci i zwykli baletomani od lat łamią sobie głowy (i pióra) nad fenomenem atrakcyjności i trwałości tego – zalatującego spróchniałą już, a modną w tamtych czasach romantyczną fantastyką - baletu, który od 177 lat wciąż wywołuje owacje i entuzjazm widowni całego świata. Co może być atrakcyjnego dla nas współczesnych w błahej, by nie rzec naiwnej, historii o biednej wiejskiej dziewczynie, odrzucającej bezinteresowną miłość równego jej stanem leśniczego Hilariona i kierującej swe uczucia ku - przebranemu dla niepoznaki w strój wieśniaka – księciu Albertowi, który przed ślubem z księżną Batyldą „zalicza" romans z urodziwą poddaną z ludu? Co od lat zachwyca w scenie jej – zakończonego nagłą śmiercią z bezdennej rozpaczy - obłąkania, w jakie popada po odkryciu straszliwej prawdy? Jak to możliwe, że od tylu lat kolejne pokolenia zamierają w zachwycie, kiedy wywołane z grobów przez ich królową żądne zemsty wiły rozpoczynają swój pełen pasji upiorny taniec? Ba! do dzisiaj widzowie ronią łzy, gdy uratowany przed niechybną śmiercią przez ciągle kochającego go ducha Giselle niestały Albert żegna się z nią na zawsze, próbując resztkami sił (za sprawą wił przetańczył całą

Zdj. *Giselle*, Polski Balet Narodowy (Willidy), fot. Ewa Krasucka, recenzja s.38.

noc) powstrzymać zjawę przed ostatecznym zniknięciem w grobie. Pisał cytowany już Jan Berski: „[...] *nie byłoby dziś specjalnych powodów do roztrząsania casusu Giselle, gdyby nie korciła nas odpowiedź na pytanie: co właściwie jest w tym balecie, że przetrwał bezwzględną próbę czasu, i dlaczego właśnie on?”.* Już chociażby pobieżna lektura tekstów krytycznych i historycznych uświadamia, iż powody trwałości dzieła kryją się w charakteryzującej jego stronę choreograficzną genialnej estetyce ruchu oraz w poziomie dramaturgicznym, jakiego nie sięgnął żaden z pozostałych baletów romantycznych z *Sylfidą* łącznie, co czyni *Giselle* dramatem choreograficznym, a więc czymś więcej niż baletowym *divertissement*, jakim pozostają na przykład – wybitne przecież - balety Mariusa Petipy. Sama rola Giselle to dużo więcej niż taniec - poza wymogiem perfekcyjnej techniki oraz rozpiętej do granic skali artystycznej ekspresji, olbrzymich trudności nastręcza aktorstwo - głównie przemiana beztroskiej, radosnej wiejskiej dziewczyny (akt I) w ducha, czyli wcielenie lekkości, ulotności, a nawet swego rodzaju nieobecności na realnej przecież scenie teatralnej (akt II). Wysokiej klasy warsztat aktorski konieczny jest w kończącej pierwszy akt scenie obłąkania, które należy zagrać lirycznie, a nie naturalistycznie, co byłoby zgrzytem dla całości obrazu. „*Koncepcja tej roli wznosi się ponad ckliwą muzykę i konwencjonalne dekoracje. Balet żyje, ponieważ jego główna rola jest żywą postacią, której cierpienia mogą wzbudzić współczucie. Poetyckie natchnienie Heinego i Gautiera prześwieca przez to, co stało się martwą formułką”* (Arnold Haskell, *Ballet*, 1955). Także mordercza technicznie rola Mirty, królowej wił (przecież również ducha), prowokuje do zachwytów, a nie marudzenia, że widowisko trąci myszką. No i wreszcie niezwykle istotna sprawa wymagań techniczno-aktorskich przypisanych w tym balecie roli męskiej, powszechnie ograniczanej do minimum lub wprost dezawuowanej przez balety XIX-wieczne. Już po paryskiej premierze Adolphe Adam napisał, że Petipa był czarujący zarówno jako tancerz, jak i aktor, a swoją rolą odnowił sławę tańca męskiego, która była od dawna zupełnie pogrzebana przez taniec kobiecy. Raz jeszcze przywołajmy Arnolda Haskella: „*Rola męska istnieje tu rzeczywiście, nie jest tylko doczepiona z czysto technicznych przyczyn. Niżyński zdobył sławę w tym balecie, a Lifar i Helpmann dowiedli, jak wiele możliwości dramatycznych kryje rola Albrechta. Giselle nie stanowi jedynie pretekstu do tańca ale wyraża dramat i dlatego jest ciągle żywym dziełem*”.

Elżbieta Pastecka

Przedruk z "SCENA"nr 3 - 4 (95 - 96) - 2018

WOLNO TAŃCZYĆ

21. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu CIAŁO/UMYSŁ

10-15.10.2022 | Warszawa

Gdy piszę te słowa, minął już miesiąc od zakończenia 21. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Tańca i Performansu CIAŁO/UMYSŁ. Jako badacz tańca, recenzent, ale również czynny twórca, choreograf i tancerz z przyjemnością przyjąłem zaproszenie na festiwal-legendę, bo dla nieznających kontekstu wspomnieć należy, że CIAŁO/UMYSŁ to jeden z najstarszych festiwali tańca współczesnego w Polsce, a jego początek datuje się na rok 1995. Tegorocznym motywem przewodnim była fraza „wolno tańczyć", która wieloznacznie wprowadzała odbiorców w założenia kuratorskie. Z jednej strony hasło mogło sugerować potrzebę uważności, znalezienia chwili zwolnienia, zatrzymania się w trudnej i niepokojącej codzienności, a z drugiej było symbolicznym manifestem szeroko ujmowanej wolności wyrażanej poprzez sztukę tańca i performansu. W moim odczytaniu najbardziej wybrzmiał jednak wątek tańca wyłaniającego się na tle innych zjawisk artystycznych, jako uniwersalium kulturowego, wspólnotowego języka, którym artyści operują w celu kreowania społecznie zaangażowanych treści, co moim zdaniem wzorcowo koresponduje z emancypacyjnym charakterem festiwalu.

Z recenzenckiej rzetelności chciałbym w tym miejscu tylko nadmienić, że jako obserwator uczestniczyłem w dwóch festiwalowych wieczorach - 14 i 15 października - zrealizowanych w Teatrze Studio zlokalizowanym w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Program wydarzenia obejmował nie tylko prezentacje sceniczne, ale również interesujące i angażujące odbiorców działania towarzyszące:

Interdyscyplinarny moduł warsztatowy:

- *Ruch i język*, prowadzenie: Dominik Więcek i Joanna Pędzisz,
- *Sny i nieświadomość*, prowadzenie: Anna Godowska i Sławomir Krawczyński,

fot. Marta Ankiersztejn © Festiwal Ciało/Umysł

fot. Marta Ankiersztejn © Festiwal Ciało/Umysł

- *Wolne tańce*, otwarte dla publiczności, nieodpłatne 30-minutowe rozgrzewki ruchowe, lekcje z zaproszonymi artystami, prowadzenie: Diana Niepce, Dominik Więcek, Olga Dukhovnaya.

Na szczególną uwagę zasługuje organizacja w ramach festiwalu Międzynarodowej Konferencji Naukowej pt. *Prawo do tańca – konteksty estetyczne, kulturowe i polityczne*, której kuratorką była Joanna Szymajda. Sympozjum dotyczyło szeroko rozumianego „prawa (do) tańca". Organizatorzy zwracali uwagę na to, że pomimo ponad stuletniej historii rozwoju tańca współczesnego, sztuka ta nadal w bardzo wielu krajach nie może funkcjonować w pełni autonomicznie na płaszczyźnie instytucjonalnej. Dla mnie, jako badacza, bardzo interesujący był temat panelu dyskusyjnego, podczas którego poruszano m.in. problematykę intradyscyplinarności tańca w kontekście jego balansowania na granicy sztuk, co może prowokować jego nieprzejrzysty status jako sztuki niezależnej. W programie, który łączył środowiska akademickie i artystyczne znalazły się referaty naukowe, formy *lecture-performance* oraz panel dyskusyjny[1].

Po raz pierwszy spotkałem się tutaj z sytuacją tłumaczenia na polski język migowy rozmów pospektaklowych, co czyni CIAŁO/UMYSŁ wydarzeniem wyjątkowo inkluzywnym. Oprócz - już raczej obecnych w przestrzeniach publicznych - usprawnień dla osób z ograniczoną mobilnością, dodatkowo dla widzów z niepełnosprawnością słuchu, poza obecnością tłumaczy, wprowadzono również technologie wzmacniające transmisje dźwięku, tj. subpacki oraz pętlę indukcyjną. Nie posiadam pełnego rozeznania czy takie strategie są wdrażane oraz praktykowane na innych wydarzeniach kulturalnych w Polsce, ***za to*** pozostaję świadomy ograniczeń finansowych, z którymi mierzyć się muszą organizatorzy, ale nie zmienia to faktu, że zawsze należy pamiętać o odbiorcach ze szczególnymi potrzebami.

Warte odnotowania jest również to, że podczas moich dwóch dni obecności na festiwalu nie zauważyłem pustych miejsc na widowni, co w świecie wydarzeń z obszaru choreografii współczesnej nie jest oczywistością, a stanowi raczej wyjątek. Zdecydowanie świadczy to o rozpoznawalności i jakości marki, którą przez lata konsekwentnie budowała Edyta Kozak – dyrektor artystyczna wydarzenia oraz jej zespół współpracowników na czele z Anną Szaniawską – dyrektor zarządzającą.

Program wydarzenia w sposób wielowarstwowy i niejednoznaczny odnosił się do wspomnianego już

1 Szczegółowy program wydarzenia, w tym konferencji, warsztatów oraz nazwiska prelegentów i artystów można znaleźć na stronie internetowej: cialoumysl.pl

wyżej hasła przewodniego, które można było swobodnie, czasem przekornie potraktować jako punkt wyjścia do interpretacji przedstawionych dzieł. Na festiwalu pojawiło się międzynarodowe grono artystów reprezentujących różne nurty estetyczno-stylistyczne, lecz wyraźnie zogniskowane wokół zwrotu performatywnego w sztuce tańca współczesnego. Byli to: Alice Ripoll – *Lavagem,* Renata Piotrowska-Auffret – *Uteri Migrantes,* Dominik Więcek – *Café Müller,* Diana Niepce – *Anda, Diana,* Maciej Kuźmiński Company – *Every minute motherland* (projekcja spektaklu), Olga Dukhovnaya – *Swan lake solo,* Anna Steller – *Odbicia,* Ana Borralho / João Galante – *World of Interiors.* Ze względu na specyfikę formy festiwalowej relacji poniższe opisy nie stanowią pogłębionych recenzji zaprezentowanych spektakli, lecz mają na celu jedynie przybliżyć czytelnikowi atmosferę i charakter wydarzenia.

W piątek 14 października jako pierwszy zaprezentował się Dominik Więcej w pracy solowej pt. *Café Müller.* Młody polski artysta dokonał reinterpretacji ikonicznego dzieła Piny Bausch, pod tym samym tytułem. Publiczność zajmując miejsca na widowni mogła znaleźć kopie listu jego autorstwa. Twórca odnosił się w nim do wątków autobiograficznych związanych z wczesnym dzieciństwem, które spędził w Niemczech, gdzie się urodził. Adekwatne jest tu skojarzenie z koncepcją teatru *verbatim* polegającą na przenoszeniu na scenę autentycznych historii i osobistych wątków. W moim odczytaniu, w swoich działaniach rysował paralelę między własną matką, której zadedykował list, a Piną Bausch – określaną matką scenicznego gatunku, jakim jest teatr tańca. Sprawnie, zarówno ruchowo, jak i dramaturgicznie, poruszał się w przyjętej konwencji korzystając z ekspresyjnych środków wyrazu, nawiązując do tradycji niemieckiego *ausdruckstanz*. Zbudowana przez niego postać sceniczna przypominała kobiecą manifestację Piny, która osobiście zatańczyła w swoim *Café Müller.* Ciekawym zabiegiem stanowiącym zwrot akcji była interakcja z publicznością, w której wykonawca w zabawny sposób prosił o powtarzanie za nim do mikrofonu fraz w języku niemieckim. Stanowiło to również nawiązanie do warsztatów lingwistyczno-ruchowych przygotowanych pod kątem nauki fonetyki języka obcego z perspektywy ciała, które współprowadził na festiwalu z Joanną Pędzisz. W rozmowie po spektaklu artysta przyznał, że jego pracę można odbierać jako *fan fiction*, czyli dzieło stworzone przez fana danego utworu literackiego, polegające często na dopisaniu dalszej części lub opisaniu alternatywnego przebiegu zdarzeń. Dominik Więcek stworzył dzieło autonomiczne, autentyczne i dotykające problematyki tożsamości twórcy, swoje alternatywne *Café Müller*.

Drugą i ostatnią prezentacją tego wieczoru była praca autorstwa - pochodzącej z Portugalii - Diany Niepce z udziałem tancerzy Bartosza Ostrowskiego i Joãozinho da Costy. *Anda, Diana* to niezwykle poruszający performans dotykający frapujących kwestii uwięzienia

fot. Marta Ankiersztejn © Festiwal Ciało/Umysł

w ciele. Artystka w 2014 roku doznała porażenia czterokończynowego podczas upadku z trapezu i od czego czasu łączy w swoich pracach aktywizm polityczny na rzecz praw osób z niepełnosprawnościami z poetyckością ciała. Spektakl został zbudowany z bardzo minimalistycznych środków wyrazu. Na scenie mogliśmy zobaczyć twórczynię, której delikatna zewnętrzna fizyczność kontrastowała z obecnością wysokich i muskularnych tancerzy. Minimalistyczna była również warstwa muzyczna, w której elektroniczne dźwięki doskonale korespondowały z kompozycją ruchu odpowiednio budując napięcie. Muszę przyznać, że na początku odnosiłem wrażenie monotonii, która jednak później okazała się klamrą spajającą wszystkie elementy. Wiodący koncept oparty był na bliskim kontakcie performerki z tancerzami, którzy symbolicznie pełnili rolę jej nóg. Fizyczność ta była jednak bardzo wyraźna, wręcz ocierała się o brutalność na tyle, że mogła wyprowadzać widzów z poczucia komfortu, co odczytuję jako zabieg celowy. Wrażenie robiły sceny, w których artystka postawiona przez tancerzy, zdołała utrzymywać się w pionie, trzęsąc się i balansując na granicy upadku. Choreografia nie kreowała linearnej historii, a operowała raczej ruchomymi obrazami, które zabierały odbiorców w podróż do wewnętrznego, intymnego świata twórczyni, ukazując jej drogę radzenia sobie z kryzysem ciała. Wspomnieć warto chociażby solowy taniec, który wykonała w parterze, niczym akt akceptacji, lub zaskakujące, pozostające w pamięci zakończenie. *Anda, Diana* jak wspomniała Diana Niepce w rozmowie pospektaklowej, jest dziełem autobiograficznym. Twórczyni zaakceptowała swoją fizyczność, a korzystanie z uniwersalnego języka tańca współczesnego pozwala jej swobodnie komunikować zaangażowane treści. Najważniejsze, spektakl wzruszył widownię, co było widać na twarzach podczas oklasków na stojąco.

Sobotni wieczór 15 października w sferze ideowej dotykał tematu wojny w Ukrainie. Rozpoczął się od prezentacji projekcji spektaklu *Every minute motherland* w choreografii Macieja Kuźmińskiego, a w wykonaniu zespołu z Polski i Ukrainy, tj. Anastasii Ivanovej, Darii Koval, Omara Krabuluta, Anny Myloslavskiej, Vitalii Vaskiv, Moniki Witkowskiej, Szymona Tura, Judyty Pakulskiej. Uznany już twórca w swojej pracy postanowił odnieść się do tragicznych wydarzeń korzystając z doświadczeń uchodźczyń zaangażowanych w projekt. Spektakl był mocno osadzony w technice tańca współczesnego, co moim zdaniem stanowi jego niezaprzeczalny atut. Świetne były zbiorowe partie synchroniczne, zaskakujące zmiany dynamiki i tempa oraz wysoki poziom jakości wykonawczych. Choreografia była fizyczna, lecz nie brakowało scen, w których na pierwszy plan wychodziła teatralność, na myśli mam sceny solowe i duety pozwalające widzowi złapać oddech i poczuć wagę poruszanych treści. Trafnym zabiegiem dramaturgicznym było również zastosowanie momentów ciszy i pauz przełamujących realizowane strategie choreograficzne. Dzięki temu twórcy udało się uniknąć pułapki „zatańczenia”

fot. Marta Ankiersztejn © Festiwal Ciało/Umysł

fot. Marta Ankiersztejn © Festiwal Ciało/Umysł

tematu. Wykorzystana w *Every minute motherland* ścieżka dźwiękowa dodatkowo podkreślała ładunek emocjonalny spektaklu, a wykorzystanie utworu ukraińskiego zespołu DakhaBrakha *Nad Dunaem* trafiało w punkt.

Dwie kolejne prezentacje miały charakter zdecydowanie bardziej osadzony w paradygmacie performatywnym. Były to *Odbica* Anny Steller oraz *Swan Lake Solo* Olgi Dukhovnaya, obie prace zostały zaprezentowane we foyer, co jeszcze podkreślało ich raczej niesceniczny charakter. Jestem prawdziwie zachwycony prostotą, a jednocześnie błyskotliwością konceptu *Odbić* autorstwa Anny Steller. Artystka ubrana w kolory symbolizujące ukraińską flagę przez około czterdzieści minut poruszała się niczym w transie, rytmicznie skacząc do utworów ukraińskich raperek. Gest ten wystarczył, by okazać wsparcie dla wszystkich walczących za Ukrainę. Zauważalne było również fizyczne zmęczenie objawiające się w ciele twórczyni, co dodawało autentyzmu i prawdy jej wypowiedzi. *Odbicia* stanowią wzorcowy przykład tego, że komunikując się językiem sztuki, bardzo często mniej, znaczy więcej. Uważam, że idea Anny Steller mogłaby stać się inspiracją do stworzenia szerokiej społecznej akcji łączącej innych artystów tańca (i nie tylko), którzy mogliby wykonywać *Odbica* w różnych przestrzeniach publicznych.

Olga Dukhovnaya – ukraińska tancerka i choreografka, obecnie żyjąca we Francji, zaproponowała autorską, solową dekonstrukcję rosyjskiego baletu *Jezioro łabędzie*. Nawiązując do techniki tańca klasycznego utrzymywała pracę rąk i korpusu w tradycyjnym ustawieniu *port de bras*, poza tym jednak dokonywała licznych przełamań m.in. wykonując w jednym miejscu uporczywe skoki do muzyki techno. Performans oparty był na schemacie repetycji, całe sekwencje artystka powtarzała kilkukrotnie, jakby starając się poprawić wcześniejszą frazę ruchową. Zaskakującym momentem było zwrócenie się bezpośrednio do publiczności i wprowadzenie jej w kontekst kulturowo-historyczny. Otóż nagranie *Jeziora łabędziego*, o czym nie wiedziałem, było transmitowane na wszystkich kanałach telewizji w tym samym momencie, w czasie najważniejszych politycznych przewrotów w krajach byłego ZSRR, po to, by ograniczyć obywatelom dostęp do informacji. Baletowe dzieło kojarzy się więc ich mieszkańcom z niepokojem i lękiem. Artystka nie dała jednoznacznych odpowiedzi na to, w jaki sposób można się obecnie odnosić do rosyjskiej sztuki baletowej. Jej działanie odczytuję raczej jako próbę zwrócenia uwagi na skomplikowany status obciążonego politycznie dziedzictwa kulturowego Rosji.

Festiwal zakończył performans *World of Interiors*

fot. Marta Ankiersztejn © Festiwal Ciało/Umysł

autorstwa portugalskich artystów, Any Borralho i João Galante. Wchodząc na scenę widzowie wkraczali w świat pełen ciszy i skupienia. Na podłodze znajdowała się konstelacja złożona z kilkudziesięciu szepczących osób, ułożonych bez zauważalnego wzoru. Odbiorcy mieli dowolność w zakresie towarzyszenia im przez sto dwadzieścia minut trwania instalacji. W specjalnie zaaranżowanej i niedoświetlonej przestrzeni scenicznej panowała atmosfera intymności, a szepty leżących uczestników performansu wyostrzały zmysły i skłaniały do zatrzymania i przysłuchiwania się. Widzowie reagowali różnie, niektórzy śmiało kładli się blisko performerów, a inni obserwowali sytuację zachowując dystans. Warto dodać, że szepty wypowiadane były w języku polskim i ukraińskim. *World of Interiors* to w mojej opinii ważne, zasługujące na szersze rozpowszechnienie dzieło, zwracające uwagę na drugiego człowieka, potrzebę empatii, bliskości i wrażliwości w świecie zdominowanym przez interakcyjny wandalizm. Praca twórców budziła moje pozytywne skojarzenia z twórczością Yasmeen Godder – izraelskiej choreografki, która od lat w podobnym nurcie tworzy swój cykl pn. *Practicing Empathy.*

21. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu CIAŁO/UMYSŁ pod hasłem „wolno tańczyć" był wydarzeniem interesującym, skupiającym liczną publiczność, spójnym pod względem ideowym, jak również programowym. Oddanie głosu twórcom reprezentującym różne nurty artystyczne oraz kręgi kulturowe stanowi o sile przekazu i jest niezaprzeczalnym atutem tej edycji. Prace, które miałem okazję zobaczyć, oscylowały na granicy sztuki tańca współczesnego i performansu, kreując społecznie zaangażowane komunikaty. Kończąc, oddam głos Edycie Kozak, która we wstępie do publikacji festiwalowej pisze: „Artyści zaproszeni na 21. Festiwal C/U nie mówią o zagrożeniu wolności, a wskazując na wypracowane i wyuczone formy kultury, sugerują uwolnienie się od społecznych stereotypów, kulturowej hierarchii i klasycznej filozofii opartej na oddzieleniu dobra od zła, piękna od brzydoty… Dziś wykonują oni jeszcze większy wysiłek, bo prócz codziennej pracy jest dodatkowa praca do wykonania, trudniejsza, bo niełatwo poddająca się bezkrytycznej akceptacji. Jest nią nasączanie twórczości takimi wartościami jak miłość, szacunek, bliskość. Kończy się era negatywności, zaczyna era dobroci".

Marek Zadłużny

PERŁA ROMANTYZMU WRESZCIE W TEATRZE WIELKIM - OPERZE NARODOWEJ

Zdj. Giselle, Chinara Alizade (Giselle), Vladimir Yaroshenko (Książę Albert) i Natalia Pasiut (Mirta), fot. Ewa Krasucka

Obchodzący w maju 2021 roku triumfalne 180-lecie nieprzerwanej obecności na scenach całego świata balet *Giselle* zagościł wreszcie na czołowej polskiej scenie. Liczna w naszym kraju rzesza wielbicieli tego, zadziwiającej żywotności, wiekopomnego dzieła zmuszona była czekać na to wydarzenie ponad ćwierć wieku… Nieobecność tyleż bolesna, co nie znajdująca żadnego usprawiedliwienia. Udowodniła to warszawska (i nie tylko) publiczność, wykupując w kilkanaście dni bilety na listopadową premierę dzieła oraz trzy kolejne spektakle.

Realizację *Giselle* powierzono tym razem angielskiej choreograf, Mainie Gielgud, byłej tancerce, uczennicy m.in. rosyjskich sław baletu: Tamary Karsawiny i Lubow Jegorowej; dyrektorce wielu czołowych zespołów baletowych świata, w tym The Australian Ballet. Sprawnie ożywiająca ducha romantyzmu, subtelna i elegancka wersja Mainy Gielgud stawia główny nacisk na przekaz aktorski, co odbywa się często kosztem technicznej maestrii tańca, do której przyzwyczaiła nas obecna przez niemal 30 lat (1968 – 1996) na scenie Teatru Wielkiego mistrzowska wersja rosyjska. Już od pierwszego aktu zauważyć można minimalizację tanecznych *pas* na rzecz działań stricte aktorskich (*mise en scène*), często dość banalnych. Niefortunne, irytujące znawców dzieła, rozpoczęcie drugiego aktu (podniesiona kurtyna i… pusta przez wiele długich minut scena do muzyki sugerującej, że coś jednak powinno się na tej scenie rozgrywać) wynagradza niewyobrażalna wprost perfekcja tańca Willid oraz popisy trójki solistów: Mirty (Natalia Pasiut),

Giselle (Chinara Alizade) i Albert (Vladimir Yaroshenko). W drugiej, popremierowej, obsadzie z jeszcze większym sukcesem wystąpili: Mirta - Daria Majewska, Giselle – Jaeeun Jung, Albert – Ryota Kitai, którego porywające *entrechat six* (doliczyłam się dwudziestu czterech!) dopełniło wykonawczego mistrzostwa spektaklu. Klasa Polskiego Baletu Narodowego udowadnia, iż zasługuje on na choreografów umożliwiających tancerzom ukazanie pełni ich możliwości. Oczywiście każdy choreograf ma prawo do własnych wizji, jednak trochę żal, że w obecnej wersji pominięto wiele zachwycających publiczność tanecznych *pas* na rzecz nie przyciągających zbytniej uwagi widza *pas d'action*. W kuluarach komentowano m.in. bolesny brak słynnej *arabesque alongee*, którą Giselle wita klęczącego przy jej grobie Alberta. Mimo kilku uchybień choreograficznych i inscenizacyjnych spektakl jest jednak olbrzymim sukcesem PBN – tym razem z oczywistych względów głównie jego tancerek: taniec Mirty i mściwych Willid chciałoby się oglądać w nieskończoność… Zaś entuzjastyczne przyjęcie przez publiczność wszystkich czterech kolejnych spektakli dowodzi, że „tchnąca patyną i starymi koronkami" lecz niepokonana w swej artystycznej doskonałości i uniwersalnym poruszającym kolejne pokolenia przekazie sztuka jest nadal w stanie zachwycać. Bezcennym walorem wznowionej *Giselle* pozostaje wskrzeszona legendarna scenografia, stworzona do polskiej premiery tego baletu w 1968 roku przez nieżyjącego już wybitnego artystę, Andrzeja Kreütz Majewskiego. To doskonałe wizualnie dzieło stanowi idealną oprawę rozgrywającego się na scenie piękna. Zaś Orkiestrą Teatru Wielkiego - Opery Narodowej z właściwą sobie maestrią, oraz wczuciem się w grę tancerzy, dyrygował Patrick Fournillier,

Kolejne spektakle baletu zapowiedziane są na 1, 2, 4 i 5 kwietnia 2023 r. Zakładam, że bilety na wszystkie cztery dni rozejdą się w… kilka godzin.

Elżbieta Pastecka

Giselle, Adolphe-Charles Adam,
realizacja: Maina Gielgud, Polski Balet Narodowy,
Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa, premiera: 25 listopad 2022.
Balet fantastyczny w dwóch aktach
Libretto: Théophile Gautier i Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges
Muzyka: Adolphe-Charles Adam
Prapremiera: 28/06/1841, Théâtre de l'Académie Royale de Musique, Paryż
Premiera polska: 20/01/1848, Teatr Wielki, Warszawa.

Dostep online: 26 grudnia 2022, na OperaVision (dostępne do 26 czerwca 2023)

Zdj. Giselle, Polski Balet Narodowy (Willidy), fot. Ewa Krasucka, recenzja s.38.

CZY JUŻ NALEŻY KLASKAĆ?

W ramach tegorocznej, trzynastej edycji Dni Sztuki Tańca na scenie Teatru Wielkiego Opery Narodowej wystąpił Balet Teatru Wielkiego w Poznaniu, prezentując balety trzech współczesnych choreografów. Na *BER. Tryptyk baletowy* złożyły się prace Roberta Bondary, Martynasa Rimeikisa oraz Alexandra Ekmana.

Z krótkiego tekstu zamieszczonego na druku z obsadą można się dowiedzieć, że premierę spektaklu, która odbyła się online, obejrzała imponująca publiczność: 20 tys. osób. Krótka informacja kończy się enigmatyczną zachętą: „Poznaj genotyp współczesności". I rzeczywiście tytuł wieczoru, czyli akronim złożony z pierwszych liter nazwisk choreografów, odnosi się do terminu z zakresu genetyki. W tym znaczeniu BER (ang. *base excision repair*) to proces zachodzący w DNA, polegający na korygowaniu niewielkich uszkodzeń poprzez wycinanie i naprawianie pojedynczych zasad, które uległy modyfikacjom chemicznym (np. alkilacji, deaminacji)[1]. Oczywiście tytuł chwytliwy sam w sobie, łatwy do zapamiętania, tylko czy koniecznie musimy mieszać w to jeszcze genetykę. Cóż by to bowiem miało znaczyć? Czy taniec zaprezentowany w tym wieczorze rzeczywiście skoryguje chociaż „niewielkie uszkodzenia" współczesności? Odważna deklaracja.

Tytuł *BER* – mimo że można w nim odszukać inicjały choreografów poszczególnych części (Bondara, Ekman, Rimeikis) – nie odpowiada kolejności prezentowanych układów. Kompozycja wieczoru była podyktowana innymi względami. Pierwszą (Bondara) i trzecią (Ekman) częścią były balety angażujące zespół Teatru Wielkiego w Poznaniu. Natomiast *Blind words* Rimeikisa to miniatura na trzy pary. Nadano więc wieczorowi kompozycję klamrową. Bondara jako gospodarz – jest kierownikiem Baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu – prezentował się pierwszy, Ekman jako międzynarodowa gwiazda był ukoronowaniem wieczoru. Paradoksalnie mnie do gustu najbardziej przypadła oszczędna w środkach praca Litwina, Martynasa Rimeikisa.

Bardzo ciekawie zapowiadający się *Take me with*

1 http://www.e-biotechnologia.pl/artykuly/naprawa-dna

Zdj. *BER*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, fot. Maciej Zakrzewski

you Roberta Bondary do muzyki Radiohead był niestety dużym rozczarowaniem. Być może na balet Bondary patrzyłabym mniej krytycznie, gdybym nie znała jego punktu wyjścia – duetu, także zatytułowanego *Take me with you*, stworzonego w ramach Kreacji, warsztatu choreograficznego Polskiego Baletu Narodowego, w 2016 roku. Wówczas na Scenie Kameralnej warszawskiego Teatru Wielkiego tańczyli niezrównani Yuka Ebihara i Kristóf Szabó, których doskonałości niestety trudno było dopatrzeć się w tańcu Yukino Tamai i Takatoshiego Machiyamy. Nie bez znaczenia jest także fakt, że duet ten pomyślany był na małą scenę – to tu np. miało szanse zadziałać klaskanie niekonfundujące publiczności. W pierwowzorze tancerka wyklepywała rytm ręką o udo, w wersji rozbudowanej klaszcze w dłonie, co niektórzy z widzów odbierali jako zachętę do oklasków [sic!], zwłaszcza że jego zwieńczeniem było klaskanie zespołu wychodzącego na scenę zza kulis. Nie mówiąc już o tym, że akustycznie, z dużej sceny TW-ON, klaskanie jednej osoby nie ma szans się wybronić jako środek wyrazu. Pod tym kątem (nieudanej transformacji duetu w jednoaktowy balet) można również ocenić kostiumy, czyli białe koszule i czarne spodenki. Znów, w duecie było to proste, estetyczne. Przy scenach zbiorowych dało efekt fragmentów musicalu o korpopracownikach. Pytanie, na ile zamierzony.

To, że Robert Bondara jest choreografem utalentowanym, nie podlega dyskusji. Tym bardziej żal, że nie zdecydował się na współpracę z dramaturżką, a mankamenty, o których piszę, nie zostały przyćmione perfekcyjnym wykonaniem. Zabrakło wirtuozerii i płynności. Choreografia, w której nie brakowało mocnych momentów, odtworzona została mechanicznie. Na tle międzynarodowego zespołu i innych solistów/solistek najjaśniej błyszczał Giorgio Tinari wykonujący solo.

Zdecydowanie inne oblicze objawił zespół w trzeciej części wieczoru. Choreografia i stojąca za nią energia Ekmana pozwoliły poznańskiemu baletowi pokazać się z jak najlepszej strony. Sam *Episode 31* tyleż pulsujący radością, co wymagający dla tancerek i tancerzy, porwał również tłumnie przybyłą warszawską publiczność. Dynamika, humor, ironia to hasła, które idealnie pasują do pracy szwedzkiego choreografa. Na scenie dzieje się wyjątkowo dużo i wyjątkowo szybko. To oszałamia, ale i zwodzi. Oślepia, niczym światła, którymi na scenie operują tancerze, jak gdyby celowo nie zostawiając miejsca na refleksję nad sensem innym niż postmodernistyczna zabawa.

Pomiędzy tym wszystkim znalazła się praca zupełnie w innej tonacji. Rimeikis, obecnie dyrektor artystyczny baletu Litewskiego Narodowego Teatru Opery i Baletu, stworzył etiudę na trzy pary do muzyki Steve'a Reicha, Lawrence'a Englisha i Meredith Monk. Interpretacja współczesnych kompozytorów przez choreografa nie była być może pionierska ani rewolucyjna, ale stanowiła bardzo ciekawą, przemyślaną propozycję korespondującą z minimalizmem na przykład w twórczości Anne Teresy De Keersmaker (*Fase* z 1982). Również tutaj spośród wykonawców słowa uznania należą się Giorgio Tinariemu, tańczącemu w duecie z Dianą Cristescu.

BER pozostawił we mnie jeżeli nie niedosyt, to nieco zawiedzione nadzieje, choć uczciwie muszę przyznać – patrząc na widownię Teatru Wielkiego tego wieczora – że byłam w absolutnej mniejszości. Artystki i artyści zostali nagrodzeni gorącą i długą owacją.

Ewa Kretkowska

Tytuł: *BER. Tryptyk baletowy*
Take me with you
Muzyka: utwory zespołu Radiohead
Choreografia: Robert Bondara
Scenografia, kostiumy: Robert Bondara
Reżyseria świateł: Maciej Igielski
Tancerze i tancerki: Julia Korbańska, Miguel Eugênio de Sousa Júnior, Yukino Tamai, Takatoshi Machiyama, Beatrice Rancani, Giorgio Tinari, zespół Teatru Wielkiego w Poznaniu
Blind words
Muzyka: Steve Reich, Lawrence English, Meredith Monk
Choreografia i kostiumy: Martynas Rimeikis
Współtwórczyni kostiumów: Karolina Grzeszczuk
Reżyseria świateł: Maciej Igielski
Tancerze i tancerki: Diana Cristescu, Giorgio Tinari, Beatrice Rancani, Salvador Martinez, Bianca Gradassi, Sergio Chinnici
Episode 31
Muzyka: Mikael Karlsson Ane Brun, Erik Satie
Choreografia, dekoracje i projekcje: Alexander Ekman
Kostiumy i charakteryzacja: Luke Simcock
Reżyseria świateł: Nicole Pearce
Fragmenty wierszy w wykonaniu Elinor Basescu
Tancerze i tancerki: Yukino Tamai, Arkadiusz Gumny, Massimiliano Romano, Sergio Chinnici, zespół Teatru Wielkiego w Poznaniu

Data spektaklu: 20 listopada 2022, Warszawa, XIII Dni Sztuki Tańca

Prapremiera: 14 grudnia 2020, Poznań.

CO NAS ŁĄCZY, A CO DZIELI? O GRANICACH W TAŃCU WSPÓŁCZESNYM?

Relacja Anny Królicy z MOVE Festival.

Historia polskiego tańca docenia zjawisko festiwalizacji, nie ma ono pejoratywnego znaczenia, jak w pewnym momencie myślano o tym fenomenie w kulturze w ogóle. Idea festiwali, które odbywają się kosztem stałych, regularnych programów i codziennego kontaktu z wydarzeniami artystycznymi, nieco przerażała i martwiła. W tańcu jest inaczej - dzięki festiwalom podtrzymywane są wizja i wyjątkowość tańca, możliwa jest jego popularyzacja i prezentacja. Zbyt mało jest instytucji kultury dedykowanych tańcowi, aby repertuarowo wypełniły zapotrzebowanie widzów, dlatego festiwale poniekąd wchodzą w rolę instytucji/uniwersytetów etc. Organizatorami festiwali są najczęściej teatry i zespoły związane z tańcem. Podobne jest pochodzenie zielonogórskiego festiwalu., który ukonstytuował się wokół działań **Ośrodka Praktyk Choreograficznych** (i Physical Arthouse, zespołu prowadzonego przez Marka Zadłużnego), oraz **MCKiE „Domu Harcerza"** im. J. Korczaka w Zielonej Górze. Ten festiwal tworzony jest z czułością, otwartością i pewnym rozmachem, jego przedstawiciele wysyłają swoją ofertę zarówno do artystów i teatrów profesjonalnych, jak i twórców działających na styku życia artystycznego i codzienności. Trudno ich nazwać amatorami/amatorkami, lepiej twórcami/twórczyniami teatrów offowych, przedstawicieli sceny niezależnej. W tym roku tematem przewodnim MOVE Festivalu były granice/borders. Temat ciekawy i intrygujący pod względem prowokującego niedopowiedzenia, o jakie właściwie granice chodzi? To pytanie było obecne i krążyło w czasie całego festiwalu. Przychodziło jako cicha sugestia w trakcie oglądania poszczególnych spektakli, jako podpowiedź, jako „koło ratunkowe", klucz do analizy i jako wykładania.

Przestrzenie geograficzne, położenie, miejsce, peryferia…

Tak się nietypowo składa, że taniec ma silne ośrodki na peryferiach Polski, bowiem większość istotnych centrów tańca znajduje się na pograniczach – w Lublinie, Białymstoku, Gdańsku, Poznaniu (warto wspomnieć o centralnie usytuowanej Warszawie, funkcjonującej z wieloma ogniskami inicjatyw). Do tych „miast-bastionów tańca", które nadają rytm biegowi życia tanecznego w Polsce, trzeba dodać Zieloną Górę - do niedawna słynną w Polsce ze środowiska twórców reprezentujących kontakt-improwizację, ale i oferującą akademickie studia z „tańca". Obecnie pałeczkę po Annie Madej, Pawle Matyasiku, który zresztą wrócił do Zielonej Góry i współpracuje z teatrami, festiwalem i Uniwersytetami Trzeciego Wieku (od 2011), przejął Marek Zadłużny ze swoją ekipą. Tu, na festiwalu, ale i w życiu scenicznym, jak w dobrze ułożonej rodzinie albo domu, jest miejsce na spotkanie wielu pokoleń i przedstawicieli różnych generacji tańca. Z perspektywy obserwatorki doceniam, że wszystko działa tu w harmonii i z zachodnim luzem, z życzliwością.

Na potwierdzenie sugestii, że faktor geograficzny pełnił określoną rolę przy tworzeniu hasła festiwalu, powołam się na program festiwalowy i zastosowany podział na „swoich" i „Innych" (artystów) jak proponują organizatorzy: Dzień I – **Lubuskie Warte Zachodu** oraz Dzień II – **Poza granicami.** Na scenie MCKiE można spotkać i obejrzeć spektakle artystów tańca z całej Polski:

Physical ArtHouse (Zielona Góra), **Teatr Ruchu** (Świebodzin), **STREFA 2B** (Gorzów Wielkopolski), **Teatr Tańca Con Passione z Uniwersytetu Zielonogórskiego** (Zielona Góra), **Terminus A Quo** (Nowa Sól), **Joanna Brodniak** (Bytom)**, Izabella Lasota | Gliwicki Teatr**

Tańca (Gliwice)**, Grupa Teatru Tańca** (Toruń), **Gliwicki Teatr Tańca** (Gliwice), **Katarzyna Zioło** (Bytom), **Ola Zalejko** (Zbąszyń).

W czasie festiwalu był czas na praktyczne działania, czyli warsztaty oraz rozmowy o tańcu prowadzone przez warszawską krytyczkę Martę Seredyńską.

Granice estetyczne

Jednak poza czynnikiem geograficznym rolę odegrały też inne granice. Po raz drugi na festiwalu pojawił się nowy blok skoncentrowany na gatunku filmu tanecznego (video dance/ screendance), poza głównym nurtem pokazów spektaklowych i sztuką odgrywaną „tu i teraz". Trudno jednoznacznie stwierdzić czy to efekt pandemii i fascynacji swoistym odkryciem fenomenu *dance on screen*, ale w jednym z pomieszczeń powstała intymna przestrzeń do kontemplacji spektakli nagranych, stworzonych dla oka kamery. W **mov[i]e gallery** można było zobaczyć spektakle popularnych i dobrze znanych artystów:

Danieli Komędery-Miśkiewicz, Dominiki Wiak, pokazywany na wielu scenach *Manhattan Interactive Movie* (fragment), **Joanny Brodniak, Wiktorii Reszki, Katarzyny Zioło** *Slavic Body*, **Mikołaja Mikołajczyka** *Rodzinne Misterium Popołudnia Fauna*, **Aleksandry Salej, Anny Janczarek, Moniki Parafiniuk z Olsztyńskiego Teatru Tańca -** *OTT/m2*.

Jednak sama interdyscyplinarność form nie wyczerpuje tematu granic estetycznych na festiwalu. Zaproponowane spektakle miały przeróżne formaty. Terminus A Quo w *Adiaforze* zaproponował widzom spektakl w konwencji teatru plastycznego, z wyraźnie zarysowanymi czterema postaciami (trzema kobietami i młodym mężczyzną), akcją, a przynajmniej scenami rozgrywającymi się pomiędzy głównymi protagonistami. Obrazy konstruowane na scenie poraziły publiczność estetyką silnej ręki, mocnymi i wyrazistymi scenami, chwytającymi widzów za gardło swoją brutalnością, by za chwilę wykreować bardzo plastyczne sceny, trochę rodem z estetyki teatru absurdu, balansujące pomiędzy przerażeniem, niedowierzaniem i wyrazistością formy, ostrością przekazu. To teatr na wskroś ucieleśniony, operujący bardziej fizycznością aktorów niż samym słowem, właściwie bezgłośny, bez dialogów, a równocześnie klarownie opowiadający o psychicznej dominacji, manipulacji i toczącej się psychomachii na linii damsko-męskiej. Kolejne sceny układały się (jednak) w pewną opowieść, fabularny ciąg tak, że można by ulec pokusie, że jest to inscenizacja dramatu, jednak żaden tekst literacki, dramatyczny nie stanowił kanwy dla rozgrywających się zdarzeń. To był teatr stworzony z ciał i imaginacji reżysera teatru Terminus A Quo - Edwarda Gramonta - dobrze znanego widzom z Zielonej Góry właśnie jako teatr prowokujący, niepokorny, poszukujący - nie liczący się z granicami, traktujący je jako element gry toczącej się między artystami a światem zewnętrznym.

Zdj. MOVE Festival 2022, fot.Dorota Bulińska

Zdj. MOVE Festival 2022, fot.Dorota Bulińska

Z tematem przełamywania granic dobrego wychowania, dobrych manier, tzw. savoir-vivre'u, czyli poniekąd o przekraczaniu oczekiwań społecznych, świetnie poinstruowała publikę Katarzyna Zioło w *Small talku,* czyli lekkiej niezobowiązującej rozmowie przy winie na bankiecie czy innym spotkaniu biznesowym. Katarzyna Zioło zwróciła uwagę na mowę ciała i jego kody ruchowe, co ciało mówi i komunikuje. Jakim jest skutecznym narzędziem, jeśli odpowiednio go użyć i wyćwiczyć. Jej etiuda, zresztą bardzo błyskotliwa, oparta na mowie ciała, ale i podbijana werbalnym przekazem - sądzę, że zdobyła uznanie widzów (moje z pewnością) swoją ironią, dowcipem, ale i czarem performerki. Jej solo bezpośrednio dialogowało z tematem granic, rozumianych jako normy i oczekiwania społeczne. Odsłaniające sytuacje zgrzytu, czyli co się dzieje, kiedy jednostka stawia opór i nie stosuje się do powszechnie obowiązujących norm. Co do tego jak należy trzymać kolana, co one „mówią" za nas, i co odsłaniać, a co zasłaniać. W czasie rozmowy z artystką, już po spektaklu, pojawił się ciekawy wątek skoncentrowany na tym, kto kształtuje te normy, wprowadza oczekiwania albo co gorsze - narzuca je.

Głos kobiet był słyszalny nie tylko poprzez ich ciała, ale również poprzez wybierane tematy i zagadnienia. Pojawił się też spektakl inspirowany *Szczelinami istnienia* Jolanty Brach-Czainy, bardzo sensualny i fizyczny, Teatru Ruchu ze Świebodzina natomiast jeszcze inny akcent wprowadziło solo *Untold manifesto* Joanny Brodniak. Zdystansowane, klarowne, precyzyjne i oparte na dwugłosie - ciała poruszającego i komunikującego swoje historie i głosu z offu, będącego trochę muzyką dla ruchu, trochę zakłóceniami na linii, trochę dopełnieniem opowieści ciała.

Granice symboliczne?

W czasie festiwalu zaprezentował się zespół z Uniwersytetu Trzeciego Wieku pod kierunkiem Pawła Matyasika z kilkoma etiudami tanecznymi, ze świetną muzyką, operujący żartem scenicznym, scenami teatralnymi i ciekawym tańcem do znanych szlagierów. Istotne, że na scenie pojawił się na chwilę również sam Paweł Matyasik wzmacniając wspólnotowy charakter pokazu. Publiczność od razu weszła w opowiadane poprzez ciało, ruch i muzykę narracje; doceniła często werbalnie deklarowaną demokratyczność tańca wobec różnorodności cielesnej artystów, otwartości na organiczną opowieść ciała dojrzałego. Publiczność festiwalowa była zachwycona tym nowym szerokim spektrum pokazów. Nie zabrakło też humoru, zwady.

Ważnym performansem typu *site specific,* zaprezentowanym na boisku szkolnym, był pokaz

nawiązujący do wydarzeń wojennych na Ukrainie, do toczącej się wojny. To symboliczne podkreślenie, gdzie przebiegają granice, co się dzieje, gdy suwerenność krajów zostaje zagrożona, jak reagują ludzie, jak zmienia się przestrzeń dookoła, jak te zmiany wpływają na ciała, na naszą tożsamość. Pojawiało się wiele ważnych tematów. Jeszcze jeden spektakl, *Jakkolwiek* z Torunia pod kierunkiem Marty Zawadzkiej, wzbudził wielkie emocje wśród obecnych obywateli Ukrainy. Poruszenie wywołała muzyka ukraińska, powracająca w całym spektaklu i prowadząca ruch. Spektakl był organiczną opowieścią ciała, dość abstrakcyjną, jednak w drugiej części pojawienie się, w intensywnie czerwonej sukni, jednej postaci (Marty Zawadzkiej) nadało pewną symbolikę całości. W polu skojarzeń powracały: obraz przemijania jak w cyklach natury, Matka Ziemia, obumieranie, niepokój - w te taneczne pląsy wdzierały się ukraińskie słowa i melodia, poruszające obrazy. Estetyka samego języka przedstawienia daleka była od współczesności, ale dotykała żywiołowości, codzienności i duchowości, emocji zza wschodniej granicy.

Trudno byłoby nie wspomnieć o spektaklu *still nature,* inaugurującym festiwal. Zgodnie z taneczno-teatralnym zwyczajem gospodarze, zamiast przecięcia symbolicznej wstążki na znak rozpoczęcia festiwalu, wystawili swój najnowszy spektakl. Był on z pewnością pewnym pozytywnym zaskoczeniem dla stałych ich widzów, bowiem Physical Arthouse po raz pierwszy wszedł we współpracę z artystką sztuk wizualnych, Alicją Lewicką-Szczegółą, autorką instalacji będącej scenografią do omawianego spektaklu. Na instalację składają się dwa obiekty - po prawej stronie sceny - akwarium; z drugiej strony (lewej), zestaw czterech wysokich połączonych ze sobą regałów. Zarówno w akwarium, jak na regałach są misternie ułożone obiekty roślinne specjalnie podświetlone. Całość sprawia niecodzienne wrażenie dość sterylne, kojarzące się z laboratoriami, a nawet z muzeum. Dokładnie z widowni nie widzimy obiektów martwej natury, tylko liściaste kształty i kontury. Ten niezwykły świat niespodziewanie został zaanektowany przez sześcioosobowy zespół. Wszyscy tancerze i tancerki są ubrani w białe kostiumy, a na twarzach mają naciągnięte kominiarki. Ten brak kontaktu potencjalnego widza z twarzą performera powoduje pewne odpersonalizowanie tańczących postaci. Obecność białych kominiarek wymusza, aby widz koncentrował się na fizyczności ciał, bez prób opowiadania historii. Zespół operuje różnymi figurami choreograficznymi - synchronami, kiedy tańczą zespołowo. Wtedy ich ruchem rządzi zasada jednorodności i unifikacji. W jednych

Zdj. MOVE Festival 2022, fot.Dorota Bulińska

frazach ruchowych działają ustawieni frontalnie do widzów/widzek, w kolejnych frazach zagarniają przestrzeń. Ich fizyczne działania są dynamicznie zmienne, od miękkich ruchów ciała i falujących gestów rąk, po dynamiczne wymachy i jakby tnące przestrzeń ruchy. Zespół wykorzystuje bogaty zasób strategii kompozycji tanecznej, od działania na podłodze, przez frontalne ustawienia do zaanektowania wybranych boków i kątów sceny. W *still nature* pod względem choreografii jest też przestrzeń na duety i ekspozycje solowych (krótkich) wariacji. Na scenie ciało działało, tańczyło, wykonywało różne figury prowadzone przez muzykę, wpisane w zbiorowość, ukierunkowane na inność. Uczestniczyliśmy w obserwowaniu prób komunikacji między sztucznymi figurami, postaciami. Artystyczna instalacja nieco ogranicza choreografię zespołu, dynamika ich ciał sprawia wrażenie, że mogliby tańcem zająć znacznie większą przestrzeń, jednak obszar gry ma swoją limitację. To formalne ograniczenie ich ruchów ma w sobie ten sam znak bezsilności, co świat przyrody, obudowany szklanymi ścianami w akwarium. Umieszczone tam kwiaty i inne rośliny są sterowane ręką człowieka, trudno zgodzić się, że jest to ręka troskliwego ogrodnika. Ten pozornie anonimowy spektakl angażuje widzów do odbioru poprzez emocje, stawia pytania o granice i o miejsce świata roślin w większej całości, którą porządkuje i zarządza człowiek. Ta misternie zaaranżowana w scenografii martwa natura mogłaby być linkiem odsyłającym widzów do szerokiego zagadnienia kryzysu ekologicznego, dotykającego naszą planetę.

MOVE Festival to wydarzenie, na które można niemal po sąsiedzku wejść, zatopić się w sztukę - to nie tylko artystyczne prezentacje, przegląd zespołów i teatrów. To także spotkanie z ludźmi, artystami, podczas którego tworzy się sztukę blisko odbiorcy, dla niego, z nim. To wyjątkowe miejsce i czas, które kończy wspólne śniadanie przygotowane przez organizatorów. Jest w tym geście nie tylko gościnność i otwartość, ale także zafiksowana familiarność, podkreślająca wyjątkowość tego (peryferyjnego) miejsca, które zgodnie ze słowami Marka Zadłużnego - może być MIEJSCEM, gdzie odbywają się awangardowe, cenne, wartościowe zdarzenia, nie tylko zarezerwowane dla „centrum". W Zielonej Górze festiwal ma się dobrze i wierzę, że z każdym rokiem będzie rozwijał się i szukał nowych pomysłów i inspiracji (a także znajdywał je), ale pozostanie też otwarty na młode zespoły półprofesjonalne występujące z profesjonalnymi, dzięki temu faktycznie tworzy się wspólnotowość i relacja między różnymi pokoleniami.

Zdj. MOVE Festival 2022, fot.Dorota Bulińska

TANIEC

SZTUKA, KULTURA, EDUKACJA

J E D Y N E C Z A S O P I S M O

O S Z T U C E T A Ń C A W P O L S C E

Wesprzyj nasze działania dokonując przelewu na konto fundacji
Instytut Rozwoju Kultury z dopiskiem „Taniec”.
mBank 26114020040000360278730653

REGON: 364440790 NIP: 5252659089 KRS: 0000617387

Zdj. *Idalia* Roberta Kurowska. Materiały promocyjne International Movement Festival U:NEW 2022

Autorzy nr 4.2022

Marianna Jasionowska - doktor nauk społecznych, absolwentka Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego oraz Podyplomowych Studiów Teorii Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Pracowała jako wykładowca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, Wydziale Pedagogicznym UW, współpracowała z Instytutem Sztuki PAN, oraz Zamkiem Królewskim w Warszawie. Członkini Polskiego Forum Choreologicznego. Od 2016 roku jest redaktor naczelną magazynu TANIEC. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię tańca, historię nauczania i edukacji tanecznej, współczesne wychowanie przez taniec.

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.

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

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

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. Inicjatorka 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 Seredyńska – absolwentka wiedzy o teatrze oraz mediów interaktywnych poznańskiego UAM, a także polityki społecznej UW. Doktorantka na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych UW. Współpracowała m.in. z Malta Festival Poznań, Teatrem Polskim w Poznaniu, warszawską Fundacją Warsaw Bauhaus, Fundacją Scena Współczesna/Teatrem Tańca Zawirowania, Fundacją Szkoła Liderów. Jako autorka tekstów współpracowała m.in. z „Didaskaliami", Internetowym Magazynem „Teatralia", portalem TaniecPOLSKA.pl, „Teatralia", magazynem „Taniec", kwartalnikiem „Nietakt". Prezes Fundacji Rezonanse Kultury, gdzie koordynuje i produkuje większość projektów. Kurator konferencji naukowej „Taniec w Warszawie. Sztuka tańca i choreografii w XX i XXI wieku" organizowanej przez Centrum Sztuki Tańca w Warszawie oraz redaktor publikacji pokonferencyjnej o tym samym tytule. Członek Sekcji Tańca i Baletu ZASP.

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). Członek Sekcji Tańca i Baletu ZASP. 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. Wykładowca w zakresie współczesnych form tańca na Uniwersytecie Zielonogórskim. Reżyser ruchu scenicznego. Założyciel i opiekun artystyczny kolektywu Physical ArtHouse w Zielonej Górze (wcześniej Pracowni Teatru Tańca). Twórca kilkudziesięciu choreografii, działań oraz akcji z pogranicza teatru tańca i sztuk performatywnych.