UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Izadora Weiss

Komponenty gatunku teatr tańca na podstawie spektaklu *Antygona* do muzyki Jana Sebastiana Bacha, Krzysztofa Pendereckiego i Hildur Ingveldar Gudnadóttir

Praca doktorska
przygotowana pod kierunkiem
dr hab. Klaudii Carlos-Machej, prof. UMFC

Warszawa 2023

Część I – Dzieło artystyczne w postaci płyty DVD

Antygona według Sofoklesa

Muzyka – Jan Sebastian Bach, Krzysztof Penderecki, Hildur Ingveldar Guðnadóttir

Libretto, choreografia, scenografia, kostiumy, światła –
Izadora Weiss

Obsada:

Antygona – Julia Buczynska
Kreon – Mateusz Pindelski
Tejrezjasz – Nikola Zientarska
Eurydyka – Julia Dąbrowska
Ismena – Julia Witczak

Premiera odbyła się 22 maja 2023 roku na Scenie Kameralnej
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

W spektaklu wzięli udział studenci III roku specjalności Taniec współczesny na Wydziale Tańca Uniwersytetu Muzycznego
Fryderyka Chopina.

Część II - opis dzieła artystycznego

Komponenty gatunku teatr tańca na podstawie spektaklu *Antygona* do muzyki Jana Sebastiana Bacha, Krzysztofa Pendereckiego i Hildur Ingveldar Guðnadóttir

Spis treści

Wstęp.....s.4-5

ROZDZIAŁ 1. KOMPONENTY TEATRU TAŃCA.....s. 6-26
1.1. Teatr tańca jako gatunek – rozważania estetyczne.....s. 6-11
1.2. Choreograf i tancerz – twórcy spektaklu teatru tańca..s. 11-18
1.3. Warstwa dramaturgiczna – libretto – idea.....s. 19-20
1.4. Muzyka.....s. 20-24
1.5. Scenografia i kostiumy.....s. 24-26
1.6. Światła.....s. 26

ROZDZIAŁ 2. WSPÓŁCZESNY TEATR TAŃCA – PROBLEMATYKA.....s. 27-36

ROZDZIAŁ 3. OPIS SPEKTAKLU *ANTYGONA*.....s. 37-149
3.1. *Antygona* Sofoklesa – dzieło literackie jako inspiracja w kreacji spektaklu. Libretto, choreografia, muzyka.....s. 37- 45
3.2. Opis scen.....s. 45- 92
3.3.Oprawa plastyczna spektaklu – scenografia, kostiumy, światła.....s. 93-111
3.4. Kolorystyka kostiumów i świateł w poszczególnych scenach spektaklu *Antygona*.....s. 112-148

ZAKOŃCZENIE.....s. 149

BIBLIOGRAFIA.....s. 150-151

Spis zdjęć.....s. 152

Aneks I.....s. 153-164

WSTĘP

Przedmiotem rozprawy doktorskiej jest dzieło artystyczne *Antygona* według Sofoklesa. Moje wieloletnie doświadczenie związane z tańcem wynika z faktu ukończenia warszawskiej szkoły baletowej, pracy w charakterze tancerki w balecie Teatru Wielkiego w Warszawie, następnie w balecie Teatru Wielkiego im. St. Moniuszki w Poznaniu, ukończonych studiów zakresu pedagogiki baletu w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Moje zainteresowanie choreografią było i jest bardzo silne. Trzydziestoletnia praca w charakterze choreografa zaowocowała wieloma spektaklami na scenach w kraju i na świecie. Zrealizowałam sześćdziesiąt choreografii, z czego połowa to autorskie spektakle w gatunku teatru tańca, który w pracy zawodowej interesuje mnie nieprzerwanie od debiutu. Ogromny wpływ na ukształtowanie mojego stylu artystycznego wywarła praca choreograficzna w kierowanym przez mnie Bałtyckim Teatrze Tańca przekształconym następnie w Biały Teatr Tańca z siedzibą w Warszawie. Kierowanie zespołem tancerzy, ich dobór oraz praca pedagogiczna nad ich rozwojem artystycznym i przyswojeniem mojego stylu choreograficznego, odpowiedzialność za ich postępy w tańcu, za ich sprawność fizyczną i zdrowie, pozwoliły mi na poszerzenie wiedzy o pracy zawodowej w teatrze tańca. Było to dla mnie równie ważne, jak umieszczenie mojej osoby w 2021 w przewodniku wydawnictwa Routledge Key Guides na liście pięćdziesięciu najciekawszych choreografów współczesnych na świecie, którzy mają wpływ na rozwój tańca współczesnego[1]. Uznanie europejskich specjalistów w dziedzinie tańca jest dla mnie wyróżnieniem, daje impuls do rozważań nad temat pozycji tańca współczesnego i teatru tańca w Polsce. Niezwykle ważny w ogólnych rozważaniach na temat teatru tańca okazał się dla mnie panel dyskusyjny *Od Jiří'ego Kyliána do Piny Bausch* poświęcony zawodowym teatrom tańca, który odbył się w Gdańsku we wrześniu 2011 roku. Obecny na nim Kylian, który od zawsze był moim mistrzem, ideałem artysty i nauczycielem podczas wielu moich staży artystycznych w prowadzonym przez niego Nederlands Dans Theater, powiedział, że: „Wszystko może być tańcem, jeśli wyraża emocje i możliwości tańczącego

[1] Routledge Key Guides *Fifty Contemporary Choreographers* (Third Edition), Londyn 2021.

człowieka". Rozumiem to przekonanie. Moje zainteresowanie wiązało się z możliwością budowania choreografii z profesjonalnym zespołem. Całe życie pozostawałam wierna profesjonalnemu teatrowi tańca.

W opisie dzieła choreograficznego w pierwszym rozdziale przedstawiam główne komponenty gatunku teatr tańca, zwracam uwagę na jego istotę, funkcję choreografa i tancerza jako twórców spektaklu. Kolejne rozważania dotyczą warstwy dramaturgicznej i muzyki, następnie oprawy plastycznej spektaklu – scenografii, kostiumu i światła. Specyfikę teatru tańca ukazuję z uwzględnieniem niektórych aspektów charakterystycznych dla uznanych twórców tego gatunku. Uwagę w dysertacji koncentruję na własnych osobistych doświadczeniach – pracy choreografa. To one w konsekwencji zbudowały mój spektakl oparty na tragedii greckiej. Rozdział drugi poświęciłam wszechstronnej problematyce dotyczącej teatru tańca w Polsce jako instytucji kultury. Rozdział trzeci dysertacji jest analizą spektaklu *Antygona* według Sofoklesa, zrealizowanego z udziałem studentów roku dyplomowego studiów licencjackich na specjalności Taniec współczesny Wydziału Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Pracę wieńczy Bibliografia, Spis fotografii oraz Aneks. W dysertacji korzystałam z publikacji książkowych, artykułów, czasopism i źródeł internetowych.

Praca nad dysertacją dała mi duże możliwości rozwoju. Połączyłam w niej doświadczenie artystyczne z wiedzą teoretyczną. Rozwinęłam też swoje kompetencje dydaktyczne. Pragnę podkreślić, że w całej różnorodności odmian gatunku teatr tańca, uwagę koncentruję na współczesnych tancerzach profesjonalnych, dysponujących wykształceniem i predyspozycjami w kierunku tańca współczesnego. To ten gatunek wybrali dla siebie, by uczynić z niego swój zawód. Ten gatunek sztuki uważam za najpiękniejszy. W nim lokuję swoją pasję czego wyrazem jest przygotowane przez mnie dzieło artystyczne.

Rozdział 1

Komponenty teatru tańca

1.1. Teatr tańca jako gatunek - rozważania estetyczne

Pragnę się skoncentrować na szczególnej odmianie gatunku teatru. Zanim podam przykłady spektakli adekwatnych do idei, jaka mi przyświeca, spróbuję opisać jego formułę teoretycznie.
Żeby zdefiniować czym jest teatr tańca, warto najpierw zastanowić się czym jest teatr w ogóle. Jest tyle jego odmian, gatunków, historycznych egzemplifikacji, że aby dotrzeć do istoty tego zjawiska, powinniśmy oczyścić je ze wszystkich dodatków i ozdobników, bez których dalej jest tym czym jest. To typowe zastosowanie „brzytwy Ockhama”[2] znanej w filozofii od wieków średnich. Ten kaznodzieja postulował konieczność oczyszczania w dyskursie wszystkich niepotrzebnych do wyjaśnienia istoty sporu naleciałości retoryki i zwrotów używanych powszechnie, a nie mających zastosowania do prawdy, jaką się chce w ustalaniu odpowiednich pojęć osiągnąć. Ta metoda cieszyła się uznaniem wielu pokoleń filozofów. Współcześnie uczynił z niej podstawę swojej fenomenologii jeden z największych myślicieli XX wieku Edmund Husserl.[3] Usuwając z pola widzenia różnorodność scen i budynków, scenografii, kostiumów, muzyki, świateł i dramaturgii, która jest fundamentem teatru, dochodzimy do elementów nieredukowalnych, bez których teatr nie istnieje, tak jak może istnieć bez każdego z wymienionych powyżej. Tymi niezbywalnymi elementami są widz i aktor w dowolnej ilości przedstawicieli obu stron. Wyjątkowa specyfika tych nieusuwalnych elementów polega na tym, że to muszą być „żywe osoby”.

Kontakt z obrazem filmowym, czy telewizyjnym wyklucza w moim przekonaniu używanie terminu teatr. Teatr Telewizji, mimo całej mojej sympatii do tego gatunku, nie jest dla mnie w pełnym tego słowa znaczeniu teatrem. Kontakt „żywego aktora”, czy tancerza z „żywym widzem”

[2] „Brzytwa Ockhama” - od nazwiska Williama Ockhama (1287 – 1347) filozofa, teologa franciszkańskiego z nurtu woluntarystycznego. Zob. Wł. Tatarkiewicz – *Historia Filozofii* PWN Warszawa 1968, tom I str. 328.

[3] Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859 – 1938) Niemiecki filozof, główny twórca fenomenologii. Uważał, że świadomość jest zawsze świadomością czegoś, jest zawsze intencjonalna. Żeby dotrzeć do istoty jakiegoś fenomenu należy wziąć w nawias swoje doświadczenia empiryczne, czyli zastosować „brzytwę Ockhama”.

jest podstawą artystycznego przeżycia spektaklu. Widzę artystę, który jest tu i teraz w tym samym czasie, co ja, obserwator. Oddychamy tym samym powietrzem, tkwimy w tej samej temperaturze sali teatralnej, działają na nas te same aktualności społeczno-polityczne, te same emocje otoczenia są naszym wspólnym kontekstem światopoglądowym. Tych wspólnych płaszczyzn jest więcej. Jeśli dzisiaj oglądam kreację Alicji Boniuszko jako Niobe w choreografii Janiny Jarzynówny-Sobczak[4], to ja jako widz przed ekranem jestem istotą z innego świata, a te dwie artystki nagrywając ten spektakl były w innym. Pozornie to istnienie w innych światach nie decyduje o hierachii emocji. Przecież wzruszamy się losami bohaterów filmowych i niejedna łza popłynęła u widza siedzącego wygodnie w kinie, lub w domu. Przepaść dzieląca dwa światy widza i aktora na planie filmowym nie wyklucza identyfikowania się z losami bohatera utrwalonego przez kamerę, często w odległym czasie. Zdarza się, że aktor już od dawna nie żyje, a my wciąż przejmujemy się jego tragedią odgrywaną przecież nie przed nami, tylko przed ekipą filmowców uzbrojonych w reflektory i mikrofony, przerywających akcję, by ją powtórzyć z tym samym natężeniem emocjonalnym.

Magia kina została dodatkowo tak potężnie wzmocniona możliwościami scenografii, efektów specjalnych, montażu i charakteryzacji, że teatr wydaje się w tej konkurencji bez szans. A jednak teatr wciąż żyje i dysponuje siłą nieosiągalną dla filmu. Ta siła to jedność miejsca i czasu pomiędzy widzem i aktorem. Nie da się jej poczuć inaczej, jak tylko bezpośrednim przeżyciem uczestnictwa w teatralnym spektaklu. Żadne relacje, teoretyczne rozważania i spisane opinie nie oddadzą tego, co czujemy obcując z „żywym aktorem", jeśli potrafi się on wcielić w rolę tak doskonale, że mamy poczucie obcowania z Hamletem czy Antygoną i jesteśmy świadkami ich życia i śmierci. Jeden z największych „magów" teatru Jerzy Grotowski poświęcił tej prawdzie wszystkie swoje teksty od 1959 roku, tak starannie zebrane w pomnikowym wydawnictwie Krytyki Politycznej, Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.[5] Poświęcił też całą swoją imponującą drogę twórczą reżysera i inscenizatora w Teatrze 13 rzędów w Opolu i Teatrze Laboratorium we Wrocławiu, gdzie doszedł do kresu redukcji

[4] Film dokumentalny Telewizji Polskiej (1971 r.) *Niobe* do muzyki Juliusza Łuciuka w choreografii Janiny Jarzynówny -Sobczak.

[5] J. Grotowski – *Teksty zebrane* Warszawa 2012.

w spektaklu wszystkiego co zbędne. Nawet architektura widowni wymyślona specjalnie dla widzów Teatru Laboratorium przez Jerzego Gurawskiego stała się zbędna, kiedy zespół gościł w warszawskiej Starej Prochowni, gdzie widzowie siedzieli na podłodze pod ścianami, a aktorzy w przejmującej bliskości, na podłodze pośrodku sali, pokazali ostatnie dzieło Grotowskiego *Apokalypsis cum figuris*. Znam ten występ tylko z opowiadań, ale potrafię sobie wyobrazić tę niesamowitą bliskość pomiędzy bezpiecznie zamkniętym w swojej prywatności widzem, a legendarnym Ryszardem Cieślakiem[6], głównym aktorem Grotowskiego, którego obnażanie się emocjonalne przed odbiorcami jego sztuki osiągało najwyższy możliwy poziom ekspresji. Ta nie tylko przyniosła mu światową sławę, ale również drastycznie skróciła jego życie. Wyobrażałam sobie ten spektakl znany mi z relacji obecnych wtedy osób, jak również z fascynującej książki Małgorzaty Dzieduszyckiej poświęconej temu teatralnemu arcydziełu.[7] Wyobrażałam go sobie, kiedy tancerze prowadzonego przeze mnie Bałtyckiego Teatru Tańca grali w tej niezwykłej sali w podobnych warunkach spektakl *Czekając na...* w mojej choreografii do muzyki Philipa Glassa, Antonia Vivaldiego, Jana Sebastiana Bacha, Peterisa Vasksa i George'a Gershwina. Zostawiliśmy w Gdańsku skomplikowaną scenografię i przyjechaliśmy na Festiwal *Zawirowania*, tak jak aktorzy Grotowskiego, bez żadnego wsparcia scenicznych dodatków. Było tylko sześcioro moich tancerzy z ich perfekcyjnie wyszkolonymi ciałami i muzyka. To wtedy zrozumiałam, że teatr, także teatr tańca, nie potrzebuje niczego więcej niż aktor-tancerz z jego przejmującą historią, którą opowiada za pomocą własnego ciała widzowi zanurzonemu w swojej bezpiecznej prywatności i anonimowości. Jeśli sztuka teatru osiągnie najwyższe natężenie w umiejętności przekazania emocji przez tancerza-aktora, widz ma szansę na emocjonalne utożsamienie się z jego ekspresją i przeżycie *katharsis*.

Oczywiście ten ascetyczny, nieredukowalny rdzeń teatru nie może się stać jedynym obowiązującym komponentem warunkującym istnienie spektaklu. Bogactwo form teatralnych jest niezwykłe. Historia tego gatunku wykazuje liczne rodzaje form i okoliczności, w jakich dochodziło

[6] Ryszard Cieślak (1937- 1990) aktor, reżyser, czołowy współpracownik Jerzego Grotowskiego.
[7] M. Dzieduszycka *Apokalypsis cum figuris* – Kraków 1974.

do kontaktu aktora z widzem. Antyczny teatr grecki, średniowieczne misteria na schodach przed katedrami, teatr szekspirowski, wędrowna trupa Moliera, wielkie spektakle dworskie czy romantyczne opery, teatr snów Gordona Craiga, czy nasz „ogromny" Wyspiańskiego, to tylko kilka przykładów europejskich form teatralnych. A przecież teatr istniał od dawna i na innych kontynentach. Indie, Chiny, Japonia mogą się poszczycić równie starą tradycją i obfitością teatralnych form, co Europa. W tym bogactwie teatru ważną rolę odgrywał zawsze taniec. Rozwój języka ruchu, jakim tancerze posługują się, by kreować zdarzenia i emocje doczekał się ogromnej literatury, rzeszy zasłużonych specjalistów potrafiących sklasyfikować i dokumentować najróżniejsze odmiany tańca. Mnie jednak najbardziej interesuje w tej mnogości form tańca ten szczególny rodzaj spektaklu, który nazywamy teatrem tańca. Ta kategoria ma płynne granice i nie jest łatwo precyzyjnie stwierdzić, co jeszcze nie jest teatrem tańca, a co już zasługuje na takie określenie. Historycznie podchodząc do tego można przecież uznać, że spektakle baletu klasycznego są jak najbardziej teatrem tańca w tej tradycyjnej jego definicji, bo każdy występ na scenie jest przecież rodzajem teatru.

Ciekawe podsumowanie definiowania teatru tańca podaje w swoim felietonie T*eatr tańca Piny Bausch -cz.I* Anna Kruszyńska:

„Najbardziej uniwersalną definicję terminu „Tanztheater", czyli tego, co tłumaczymy w języku polskim jako „teatr tańca", dostarcza Norbert Servos w „International Dictionary of Modern Dance". Czytamy, że „Tanztheater" należy rozumieć jako formę spektaklu będącego unią współczesnego tańca i metod teatralnych, który tworzy nową, unikatową formę taneczną, która kontrastuje w stosunku do klasycznego baletu oraz wyróżnia się bezpośrednim i zamierzonym odniesieniem do rzeczywistości. Z kolei w artykule „Compulsion and Restraint, Love and Angst", Roland Langer definiuje „tanztheater" jako formę spektaklu, która łączy w jeden amalgamat taniec, słowa, śpiew oraz elementy konwencjonalnego teatru, takie jak rekwizyty, dekoracje, kostiumy. Jest on wykonywany przez zawodowych tancerzy; zazwyczaj nie ma fabuły, w zamian przedstawia konkretne sytuacje, obawy oraz międzyludzkie konflikty. Określenie „Tanztheater" zostało użyte

przez członków niemieckiego tańca ekspresjonistycznego z lat 1910-1920, którzy chcieli zdystansować się od tradycji klasycznego baletu. Rudolf von Laban, najbardziej wpływowy teoretyk tańca ekspresjonistycznego, użył tego terminu dla określenia kultury tanecznej, którą stworzył. Miał nadzieję, że poprzez taniec zjednoczą się wszystkie sztuki oraz osiągną wszechstronną i radykalną zmianę w ludzkości. Laban rozumiał teatr tańca jako interdyscyplinarną i totalną formę sztuki. Z idei Labana i jego wychowanków – Kurta Joosa oraz Mary Wigman – wyrósł niemiecki taniec ekspresjonistyczny, tzw. Ausdruckstanz. Jednak z powodów politycznych nie wywarł takiego wpływu, jaki mógł na światową sztukę. Jednak od ekspresjonistów z lat 20. uczyła się Ruth St. Denis, która zaszczepiła taniec nowoczesny na kontynencie amerykańskim. Jej spadkobiercy – Martha Graham, Doris Humphrey czy Charles Wiedmann – sprawili, że zaczęto coraz częściej zrzucać baletki, uwolniono tors, a punkt ciężkości obniżył się na miednicę. W swym węższym, a może wręcz właściwym, znaczeniu „teatr tańca" to jednak określenie konkretnego i wyposażonego w zespół charakterystycznych cech gatunku scenicznego, który powstał w Niemczech Zachodnich na początku lat 70. W nowej formie łączył doświadczenia niemieckiego ekspresjonizmu międzywojennego i amerykańskiego tańca modern i post modern z oryginalną teatralną tradycją Erwina Piscatora i Bertolta Brechta, a jednocześnie zwracał się w stronę współczesnych problemów politycznych i społecznych. Mistrzowską, dzisiaj wręcz już klasyczną, formą i ikoną Tanztheater jest twórczość Piny Bausch, która w latach 70. i 80. zdobyła europejskie sceny, fascynując wielu artystów oraz naśladowców, a także publiczność oraz krytyków i badaczy, także tych teatralnych. W związku z tym oraz w wyniku upowszechnionych prostych definicji powszechna jest tendencja do umieszczania Tanztheater przede wszystkim w świecie zjawisk teatru, upatrywania jego narodzin i rozwoju w cyklu rewolucyjnych XX-wiecznych przemian sztuki dramatycznej, zwłaszcza teatru poetyckiego, prowadzących wprost do powstania teatru postdramatycznego. Często pomijana przynależność Tanztheater do tradycji i bogatego świata zjawisk tanecznych wydaje się być jednak równie ważna, jeśli nawet nie istotniejsza. Prawdopodobnie nie byłoby spektakli Piny Bausch w tak fascynującej formie nie tylko bez

międzywojennej tradycji Ausdruckstanz, ale przede wszystkim bez rewolucji, jaką był w XX-wiecznym tańcu amerykański ruch post modern.” [8]

1.2. Choreograf i tancerz - twórcy spektaklu teatru tańca

Tancerz opowiada swoją historię za pomocą swojego ciała wyszkolonego na tyle, że ta opowieść może być zrozumiana przez widza niepotrzebującego w tym celu ani dodatkowego komentarza, ani swojego specjalnego wykształcenia. Posługując się tylko własną inteligencją i wrażliwością widz odnajduje sens opowieści i jeśli jest nią zainteresowany, czy wzruszony, czy wreszcie zachwycony, ma szansę przeżyć emocje, które są mu przekazywane w tańcu. Jeśli tancerzy jest więcej, ich opowieść komplikuje się i wtedy tym większe znaczenie ma precyzyjna choreografia, która pomaga widzowi zrozumieć treść spektaklu. Ich wzajemne relacje muszą być budowane w ramach treści dramaturgicznej. Kompozycja spektaklu powinna tak służyć dramaturgii, by narastanie napięcia i jego rozładowywanie nie zakłócało procesu rozumienia tego, co dzieje się na scenie. Każdy gest, figura, ewolucja czy wspólna akcja tancerzy powinna mieć uzasadnienie zgodnie z nadrzędną ideą spektaklu. Każdy z tancerzy powinien wiedzieć, kim jest postać, którą kreuje, jakie są jej dążenia, emocje i przeszkody w osiąganiu celu. Niezwykle przydatna jest w tej pracy choreografa szkoła Konstantego Stanisławskiego[9] rozwinięta z jednej strony przez jej amerykańską kontynuację w studiu Lee Strassberga[10], jak i w studiach Juliusza Osterwy w Reducie, czy wreszcie badania metody Stanisławskiego w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Najogólniej to ujmując chodzi w niej o dążenie do prawdy w działaniach scenicznych, logikę następstwa akcji i zrozumiałą dla widza psychologię każdej postaci. W teatrze tańca jest to bardziej skomplikowane, bowiem tancerz z racji języka jakim się posługuje jest daleki

[8] Anna Kruszyńska – *Teatr tańca Piny Bausch* -cz.1 Czasopismo Meakultura 15.07.2019.
[9] Konstanty Stanisławski (1863 – 1938) rosyjski aktor, reżyser teatralny, pedagog, etyk teatru, twórca pierwszego systemu reguł gry aktorskiej. Wywarł nieprzemijający wpływ na teatr światowy.
[10] Lee Strasberg (1901 – 1982) amerykański aktor i reżyser. Wykładowca w słynnym nowojorskim „Actors Studio”.

od naturalistycznego kontekstu zadań aktorskich stawianych przez Stanisławskiego[11] i jego następców.

Sam taniec pozornie tylko stoi w opozycji do naturalnego zachowania się człowieka w życiu. Czy jednak nie podlega tym samym prawom wyrażania emocji? Każdy człowiek przynajmniej raz w życiu zatańczy coś osobistego mniej lub bardziej efektownie i wyraziście. Taniec jest częścią naturalnego ruchu ludzkiego. Różni się tylko tym, że jest poddany rytmowi, powtarzalności i odwiecznej walce z ograniczającą człowieka grawitacją. Im bardziej tancerz jest wyszkolony w różnego rodzaju ewolucjach, tym mniej naturalny wydaje się jego ruch. A jednak tym nienaturalnym ruchem można jeszcze dokładniej wyrazić różne stany emocjonalne i pragnienia wobec innych ludzi otaczających go w tańcu, niż naturalnymi gestami i akcjami bez słów. Ich brak jest już poważnym rodzajem nienaturalności, ale przecież też w tym rozumieniu, w jakim traktujemy powszechność komunikacji. Są osoby, które potrafią wyrazić gestem więcej, niż niejeden człowiek wypowiedzią słowną. To sprawiają ich naturalne zdolności. Można jednak nauczyć się wyrażania gestami i ruchem nie tylko stanów emocjonalnych, ale również przekazywania konkretnych informacji. Taki zestaw konwencjonalnych gestów istniał w różnych rodzajach pod różną szerokością geograficzną od dawna. W japońskim teatrze kabuki, czy w teatrze nō prostymi znaczącymi gestami można prowadzić wyrafinowany dialog bohaterów. W europejskim balecie klasycznym słowa często zastąpione są gestami, których języka uczą się już dzieci w szkołach baletowych. Najbardziej spektakularnym przykładem posługiwania się takim językiem jest balet *Giselle,* gdzie przekaz treści odbywa się za pomocą zrozumiałych powszechnie gestów. Bogatym źródłem takiego sposobu wyrażania treści jest oczywiście pantomima. W tym aspekcie ważnym doświadczeniem w moich poszukiwaniach był dla mnie Teatr Ekspresji Wojciecha Misiury[12]. Ten tancerz wywodzący się z pantomimy Henryka Tomaszewskiego[13] potrafił przekazać utalentowanym amatorom występującym w jego spektaklach sposób ekspresji bliższy

[11] K. Stanisławski – *Praca aktora nad sobą.* Warszawa 1953.

[12] Wojciech Misiuro (1952 -2023) tancerz, mim, choreograf, reżyser teatralny, kultowa postać polskiej sceny tańca.

[13] Henryk Tomaszewski (1919 – 2001) tancerz, mim, choreograf, reżyser teatralny, pedagog, założyciel i dyrektor Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Jeden z najważniejszych artystów polskiego i światowego teatru XX wieku. Stworzył nową formę sztuki scenicznej zwaną „teatrem ruchu".

sztuce pantomimy, niż sztuce tańca. W swoich ostatnich dwóch realizacjach w prowadzonym przeze mnie Bałtyckim Teatrze Tańca pokazał przepiękne obrazy spełniające w sposób oczywisty wymogi tego gatunku. Były to: *Sen* z muzyką Arvo Parta oraz *Tamashii* do muzyki Piotra Pawlaka. Spektakle te nie zawierały konkretnej fabuły, lecz stanowiły zapis choreograficzny emocji niepowiązanych ze sobą.

W tym miejscu pragnę podkreślić jeszcze jeden ważny aspekt tego zjawiska jakim jest teatr tańca. Nie jest on niezbędny, jak te fundamentalne, o których wspominałam. Jednak dla mnie i mojego przekonania do szczególnej misji tańca w sztuce, a co za tym idzie w życiu człowieka, ten aspekt wydaje mi się niezmiernie ważny. To kategoria piękna w najogólniejszym tego słowa znaczeniu. Kategoria ta jest różnie definiowana w zależności od okresu historycznego, w jakim została dostrzeżona i doceniona. Od reguł ustalonych przez Arystotelesa[14], poprzez traktaty mistrzów Renesansu, doktryny doby nowożytnej tak szeroko sklasyfikowane w *Historii estetyki* Władysława Tatarkiewicza[15], aż po znakomite dzieło Umberta Ecco w jego dwutomowej antologii poświęconej pięknu i brzydocie[16]. Dzisiaj ta druga zdecydowanie zdominowała sztukę współczesną jako świat, w którym odrzuca się „fałszywe upiększanie" rzeczywistości, a poszukuje prawdziwej natury ludzkich słabości i ułomności. Potężna fala demokracji również zakwestionowała wartość piękna, jako kategorii przynależnej wybrańcom i niedostępnej w powszechnym zgiełku świata, jego niekończących się katastrofach i potrzebie oddania sprawiedliwości wszystkim wykluczonym, brzydkim, skażonym niedoskonałością od dziecka, czy też skazanym na nią w wyniku jakiegoś nieszczęścia.

Epatowanie brzydotą stało się wręcz obowiązkiem szanującego się artysty, który pragnie pozostawać w pierwszej linii poszukujących prawdy i nie zostać zaliczonym do skansenu estetyzujących „pięknoduchów". To spowodowało ukierunkowanie sztuki tańca niejako wbrew temu, czego do tej pory wszystkie szkoły tego gatunku uczyły kultywując piękno ciała i ruchu jako cele godne najwyższego wysiłku. Nowe gatunki tańca współczesnego to często, w zamian pięknej

[14] Zob. Arystoteles (384 p.n.e. – 322 p.n.e.) *Retoryka. Poetyka.*- przekład Henryk Podbielski Warszawa 1988.
[15] Wł. Tatarkiewicz – *Historia estetyki. tom III Estetyka Nowożytna.* Wrocław 1967.
[16] U. Ecco – *Historia brzydoty.* Poznań 2007.

wysublimowanej formy i idealnych profesjonalnie wyszkolonych tancerzy, celowo wykrzywione niedoskonałe ruchy, lub wręcz brak jakichkolwiek profesjonalnych podstaw. Co za tym idzie, powszechne stało się tolerowanie słabych, pozbawionych urody i charyzmy artystów, jako nośników tego jedynego, prawdziwego głosu dzisiejszego świata i szeroko rozumianych problemów społecznych. Z moich dwudziestopięcioletnich doświadczeń w tworzeniu autorskiego teatru tańca i obserwacji wynika że pojawiła się bardzo wyraźna różnica, wręcz przepaść pomiędzy teatrem tańca opartym na wyrazistej formie, jakości tancerzy i choreografii związanej z profesjonalnymi zasadami wszechstronnego wykształcenia, również w technice klasycznej, która pozwala tancerzom współczesnym na perfekcyjne operowanie ciałem i środkami wyrazu, a tancerzami i choreografią pozbawioną tej wszechstronności. To drugie podejście wyróżnia się uproszczeniem przedstawianego ruchu tancerzy i choreografii wynikającym pośrednio właśnie z braku możliwości operowania ciałem i ruchem, wynikającym z kolei z braku wystarczającego wykształcenia, ale jednocześnie autorytatywnego przeświadczenia o celowym używaniu ograniczonych rozwiązań ruchowych, jako jedynie słusznych i prawdziwie współczesnych wypowiedzi. Tym samym można mówić o zagarnięciu sobie prawa występowania właśnie w taki sposób w imieniu młodego współczesnego pokolenia i kreowanie teatru tańca pozbawionego dążenia do piękna i perfekcji. W tym podejściu nie ma zgody, tolerancji i miejsca dla profesjonalistów i przekonanie o tworzeniu jedynie słusznego „prawdziwego teatru tańca". Czy taniec musi być piękny? Oczywiście, że nie musi. W sztuce przymus jest nie do przyjęcia. Zabija inwencję, prawdę, i wiele innych wartości, które rozkwitają tylko w atmosferze wolności i poczucia, że każdy eksperyment, każde poszukiwanie artystycznych środków wyrazu jest uprawnione i może prowadzić do powstania dzieła sztuki. Akt protestu wobec zastanych form i obowiązujących kanonów może aspirować do miana arcydzieła zajmującego należne miejsce w historii jak na przykład *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza[17], czy puszka Coca-Coli Warhola[18].

W tańcu nie jest to możliwe, bo mamy do czynienia ze zjawiskiem na tyle ulotnym, że

[17] Kazimierz Malewicz (1879 – 1935) malarz rosyjski polskiego pochodzenia, pedagog, teoretyk sztuki.
[18] Andy Warhol (1923 – 1987) jeden z głównych przedstawicieli pop-artu, znany przede wszystkim z prostych i seryjnych kompozycji o wysokim kontraście kolorystycznym, do których używał techniki serigrafii.

żadna dokumentacja, recenzja, opis, czy opowiadanie o spektaklu nie oddaje w pełni tego, co w nim istotne. Legendarny skok przez okno Niżyńskiego[19] w balecie *Duch róży* do muzyki Carla Marii Webera[20] w choreografii Michaiła Fokina[21], czy solowe występy Isadory Duncan[22] nawiązujące do greckiej estetyki nie istnieją już w rzeczywistości i nie wiemy dlaczego wywoływały tak silne emocje. To, co jest możliwe do uchwycenia na zdjęciu, czy w filmie, to właśnie piękno sylwetki, gestu, wysiłku całego ciała. Dlatego jestem przekonana, że piękno tańca jest tym, co warto kultywować bez żadnego przymusu, tylko z przekonania, że jest ono związane z tańczącym człowiekiem. Niezdarne ruchy, nieudolne skoki i długie sekwencje na podłodze czasem są niezbędne dla wyrażenia rozpaczy, gniewu, czy innych emocji, ale kreowanie tańca celowo w taki sposób, żeby unikać piękna, uważam za świadczące bardziej o niemocy twórcy, niż o jego odpowiedzialnym przesłaniu artystycznym.

Rozumiem istnienie różnych form teatralnych i doceniam wolność tworzenia spektakli jako niezbywalną wartość demokratycznego społeczeństwa, ale dla mnie teatr pozostanie miejscem wytężonej pracy nad sprawnością ciała jako podstawowego środka wyrazu i nad sprawnością intelektualną opowieści jaką proponujemy widzowi. Należy mu się szacunek i poważne traktowanie, nawet jeśli przyszedł tylko po rozrywkę i nie oczekuje przeżycia *katharsis,* o którym może nie mieć pojęcia. Poważne traktowanie widza powinno być dla twórcy priorytetem. Rozumiem je jako przekonanie, że nie jest ani mniej wrażliwy od nas twórców, ani nie jest bardziej obojętny moralnie. Może i chciałby się raczej zabawić, niż zasmucić naszą opowieścią, ale jeśli w porę zorientuje się, że trafił do artystów nieulegających „powszechnej apoteozie wygłupu", jak to już w latach sześćdziesiątych nazwał Jerzy Grotowski[23], to może da się przekonać do wysiłku intelektualnego i spróbuje zrozumieć nasz przekaz. Głęboko zapadły mi w pamięć słowa wielkiego

[19] Wacław Niżyński (1889 – 1950) tancerz, choreograf Baletów Rosyjskich Diagilewa.
[20] Carl Maria von Weber (1786 – 1826) niemiecki kompozytor, pianista i dyrygent. Jeden z głównych reprezentantów okresu wczesnego romantyzmu. Pozostawił bogaty dorobek kompozytorski, w tym dzieła operowe.
[21] Michaił Fokin (1880 – 1942) tancerz i choreograf teatru Maryjskiego i Baletów Rosyjskich Diagilewa. Reformator widowiska baletowego.
[22] Isadora Duncan (1877 – 1927) amerykańska tancerka. Stworzyła oryginalny, niepowtarzalny styl oparty na własnej filozofii odrzucając kanony tańca klasycznego.
[23] J. Grotowski, op.cit. s. 141.

nauczyciela teatralnej sztuki Gustawa Holoubka[24], które wypowiedział na spotkaniu: „Pamiętaj, że tam w ciemnościach widowni zawsze siedzi jakiś twój brat, który czuje i myśli jak ty. To dla niego tworzysz spektakl i dla niego odsłaniasz na scenie swoje dramatyczne emocje." Ten hipotetyczny brat zwykle nie jest sam. Przekonałam się, że można liczyć na więcej niż jednego. Ale rzeczywiście większość widowni to przeważnie „obcy". Nie są braćmi ani siostrami, nie myślą i nie czują podobnie, a przecież zapłacili za bilet i chcą uczestniczyć w wydarzeniu, pod którym jestem podpisana. Nie mogę ich zlekceważyć. Muszę postarać się dotrzeć do nich i przekonać do swojej autorskiej wizji teatru tańca. Tego uczył mnie mój Mistrz Jiří Kylián[25], jeden z największych choreografów współczesnych. Zwracał uwagę na istotny dla teatru balans, jaki musi być zachowany pomiędzy własnym poczuciem estetyki tańca i wartości przyświecających w pracy nad spektaklem, a koniecznością dotarcia do widza, który przychodzi do teatru z zaufaniem, że zostanie potraktowany jako partner w wymianie istotnych ludzkich emocji. Podkreślał wagę precyzji wykonania i jego zgodności z „duchem muzyki". Ta precyzja polega nie tylko na doskonałości ruchu w tańcu, ale też prawdziwej więzi z partnerem scenicznym i ekstremalnym skupieniu wzroku w kontakcie z konkretną osobą, przedmiotem, czy kierunkiem akcji. Uczył też, że muzykalność, piękno i poezja są ponadczasowymi wartościami, na które nie mają wpływu żadne mody i tendencje. Wielką uwagę przywiązywał do właściwej obsady poszczególnych postaci. Kiedy już wybrał konkretnych tancerzy, starannie budował choreografię uwzględniając indywidualne cechy osobowości każdego z artystów. Tłumaczył mi, że dopiero wtedy postać zostaje wyposażona w prawdziwe emocje. Tych bezcennych lekcji udzielał mi podczas moich pobytów w Nederlands Dans Theater. To jeden z najważniejszych zespołów tańca na świecie, rezydujący w Hadze, utworzony w 1959 roku przez grupę tancerzy niezadowolonych z konserwatyzmu amsterdamskiego Het Nationale Ballet. Dołączył do nich choreograf Hans van Manen[26], dziś uznawany za jednego z najwybitniejszych twórców baletowych XX wieku. Zespół od 1975 roku

[24] Gustaw Holoubek (1923 – 2008) – polski aktor teatralny i filmowy, pedagog, dyrektor teatrów.

[25] Jiří Kylián (ur.1947) czeski tancerz i choreograf. Od 1975 do 1999 był kierownikiem artystycznym Nederlands Dans Theater. Zrealizował blisko 100 prac choreograficznych, z których wiele było potem realizowanych na całym świecie. Stworzył swój własny, niepowtarzalny styl tańca, który zapewnił mu pozycję jednego z największych choreografów współczesnych na świecie.

[26] Hans van Manen (ur.1932) holenderski tancerz, choreograf, dyrektor artystyczny NDT w latach 1961-1971.

kierowany przez Jiřiego Kyliána stał się mekką dla tancerzy z wielu krajów. Należałam do nich od pierwszej chwili, kiedy zobaczyłam w Warszawie występ NDT w spektaklu *Svadebka* w choreografii Mistrza. Po przesłaniu nagrania z moim spektaklem do *I Koncertu skrzypcowego* Krzysztofa Pendereckiego, zrealizowanego w 1996 roku w Teatrze Wielkim im. St. Moniuszki w Poznaniu, dostałam list z pochwałami i zaproszeniem na staż choreograficzny do NDT. To był dla mnie wielki zaszczyt i szczęście, ponieważ Jiří Kylián z reguły nie pozwalał na obserwację prób innym choreografom. W Hadze spędziłam w ciągu kilku lat wiele tygodni jako stażystka, mogąc obserwować nie tylko pracę Mistrza, ale też wielu gościnnych realizatorów. Przede wszystkim jednak obserwowałam pracę zespołu złożonego z najwybitniejszych tancerzy współczesnych z całego świata, wybieranych starannie przez Kyliána z setek artystów zgłaszających się na coroczne audycje. Przekonałam się, że tylko tak można stworzyć zespół o najwyższych kwalifikacjach. Wymagania wobec tancerzy były bardzo wysokie. Musieli całkowicie poświęcić się pracy i nie było mowy o jakichś dodatkowych zajęciach w celach zarobkowych poza teatrem. Zresztą, zarabiali wystarczająco dużo, żeby utrzymać się w jednym z najdroższych miast, jakim była Haga. Pracowali w specjalnie dla nich zbudowanym teatrze, gdzie mieli wspaniałe warunki, opiekę rehabilitacyjną, basen i kantynę. Przychodzili rano na lekcje i wychodzili wieczorem po spektaklu. Liczne tournée miały miejsce w Holandii, Europie i na całym świecie od USA po Japonię. Wielokrotny pobyt w NDT dał mi możliwość zapoznania się również ze stylem pracy takich twórców jak Hans van Manen, Mats Ek[27], Ohad Naharin[28] i wielu innych zapraszanych przez Kyliána do pracy z jego zespołem. Miałam okazję osobiście obserwować wdrażanie idei artystycznych Mistrza w praktyce choreograficznej. Podziwiałam takie jego spektakle jak *Sleepless* (2004) z muzyką Dirka Haubricha i Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Petite Mort* (1991) z muzyką Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Claude Pascal* (2002) z muzyką Dirka Haubricha *, Indigo Rose* (1998) z muzyką Roberta Ahsley'a

[27] Mats Ek (ur. 1945) szwedzki tancerz, choreograf i reżyser związany z Cullberg Ballet, zespołem założonym przez jego matkę Birgit Cullberg. Od 1985 do 1993 sprawował funkcję dyrektora artystycznego zespołu. Szczególny rozgłos zyskały jego wersje oryginalnych baletów tradycyjnych –w 1982 *Giselle* do muzyki Adolphe Adama, w 1987 *Jezioro łabędzie* i w 1996 *Śpiąca królewna* do muzyki Piotra Czajkowskiego.

[28] Ohad Naharin (ur. 1952) izraelski tancerz, choreograf i muzyk. Studiował w nowojorskiej Juilliard School. Po powrocie do Izraela w 1990 objął dyrekcję artystyczną Batsheva Dance Company. Pod jego kierownictwem zespół zdobył pozycję jednego z najciekawszych zespołów na świecie.

Johna Cage'a i Jana Sebastiana Bacha, *Dreamtime* (1983) z muzyką Toru Takemitsu, *Gods and Dogs* (2008) z muzyką Ludwiga van Beethovena w koncepcji Dirka Haubricha, *Bella Figura* (1995) z muzyką Lukasa Fossa, Giovanniego Battisty Pergolesiego, Alessandra Marcello, Antonia Vivaldiego, Giuseppe Torellego, *Tar and Feathers* (2006) z muzyką Wolfganga Amadeusza Mozarta, Dirka Haubricha i improwizacją Tomoko Mukaiyama. To tam zrozumiałam etos szczegółowej pracy nad detalami i ich precyzyjnym znaczeniem dla całości spektaklu. Tam też przekonałam się, że wyjątkowa muzykalność, jaką dostrzegł w mojej pracy Jiří Kylián, powinna stać się dla mnie fundamentem poszukiwań artystycznych, bo to ona będzie siłą wyróżniającą mój język choreograficzny.

Kiedy powierzono mi dyrekcję Bałtyckiego Teatru Tańca w 2009 roku mogłam budować zespół tańca współczesnego w oparciu o moje doświadczenia z wielokrotnych pobytów w NDT, jak również nawiązać współpracę z Jiřím Kyliánem, zapraszając najpierw jego zespół ze spektaklem *Last Touch First* (2007) na Bałtyckie Spotkania Teatrów Tańca, gdzie po obejrzeniu mojego *Święta wiosny* zgodził się na realizację swoich spektakli *No more play i Six Dances* w 2012, oraz *Sarabande i Falling Angels* w 2014 w Bałtyckim Teatrze Tańca we wspólnych dwóch wieczorach z moimi spektaklami *Windows(2012)* i *Body Master(2014)*. Obecność Jiřiego Kyliána podczas ostatnich prób realizacji jego spektakli była bezcenna dla moich tancerzy. Dla mnie była potwierdzeniem, że droga, którą obrałam w prowadzeniu zespołu jest bliska jego ideom, co sam przyznał na spotkaniach z nami po spektaklach premierowych. Zasady relacji pomiędzy choreografem a tancerzami oraz sposób myślenia o istocie teatru tańca utrwaliły się wtedy w mojej świadomości. Dzisiaj realizuję je w mojej pracy nad kolejnymi spektaklami.

1.3. Warstwa dramaturgiczna. Libretto, idea

Istotnym komponentem w teatrze tańca jest dramaturgia. Idea, od której wychodzi twórca spektaklu, często oparta jest o wielkie dzieło literackie. W moich spektaklach często sięgam po uznane powszechnie arcydzieła jak na przykład sztuki Szekspira: *Romeo i Julia, Sen Nocy Letniej, Burza*, Racine'a *Fedra,* czy Sofoklesa *Antygona*. Również dzieła współczesne jak *Bieguni* Olgi Tokarczuk, *Jądro ciemności* Josepha Conrada czy *Czekając na Godota* Samuela Becketta były dla mnie inspiracją do tworzenia libretta spektaklu. Wielka literatura daje choreografowi możliwość wykreowania uniwersalnego przesłania i dotarcia dzięki niemu do współczesnego widza. Buduje ona również wysoki stopień trudności ze względu na komplikację przekazu i tradycję odczytywania jej przez kolejne pokolenia. Narzuca też dyscyplinę twórcy - choreografowi w budowaniu sensu opowieści, a także logikę w zawiłej akcji scenicznej. Bez literackiego fundamentu łatwo jest zagubić się w dowolnych wątkach, które dobierane są wyłącznie pod kątem pojedynczego efektu, a nie sensu fabularnego. Nie jest on absolutnie niezbędny w teatrze tańca, ale stanowi wspaniały fundament w pracy nad kolejnymi scenami. Dzięki fabule spektaklu widz ma zaufanie do twórców, że zmierzają oni do konkretnego przesłania, które jest dla nich ważne i może stać się ważne dla niego. To przesłanie spektaklu jest celem, jaki próbuje osiągnąć twórca pracując nad dziełem. To przesłanie generuje najważniejsze porozumienie między teatrem, a widownią. To podstawowa idea, jaką można odczytać z wielowątkowej formy dzieła i mnogości jego komponentów. Oczywiście można samemu tworzyć własne libretta i starać się przekazać w nich ideę, na jakiej nam najbardziej zależy. Trudność wtedy polega na tym, że widz nie zna naszej idei i nie ma możliwości takiego odniesienia się do niej, jaką daje istniejące już i znane dzieło literackie. Własne libretto wymaga od twórców rzetelnej narracji w trakcie spektaklu, żeby widz uwierzył, że taka, a nie inna idea im przyświeca i nie proponują widzowi ciągu dowolnych skojarzeń, których ogólny sens nie jest nawet im samym znany. Natomiast inspirując się istniejącym już tekstem istotne jest wyczucie przez twórcę, czy istniejące już dzieło literackie jest wciąż aktualne i jest w stanie wyzwolić emocje we

współczesnym widzu. Są libretta, które wymagają od twórcy - choreografa uwspółcześnienia akcji tak, aby dotarła ona do wrażliwości widza, który nie musi odczuwać żadnej więzi z historycznym kontekstem opowieści.

Ważne jest to, że wielkie dzieła stanowią dla choreografa inspirację, a nie są materiałem do wiernego przekładania ich treści na sytuacje sceniczne i ruch. W literaturze mamy do czynienia z licznymi opisami miejsc, okoliczności, wyglądu bohaterów, opisu ich uczuć i przemyśleń. W tańcu dokonuje się wyboru tego, co jest możliwe do wyrażenia ruchem. To wydaje się oczywiste, ale w pracy nad spektaklem dokonuje się w tej materii niezbędnych skrótów. Dotyczą one również pomijania wielu wątków, które nie przekładają się na język tańca. Widz nie może oczekiwać na wierne odtworzenie całej opowieści i wszystkich detali, wątków i scen epizodycznych. W zamian otrzymuje emocjonalną esencję niemożliwą do opisania przez język literacki.

1.4. Muzyka

Muzyka nie tylko podpowiada rytm, ekspresję i akcenty budujące całą strukturę prezentacji. Jest też pełna treści, jeśli potrafimy uruchomić swoją wyobraźnię. Opowiada historie, które najpierw musi odczytać prawidłowo twórca spektaklu, a potem jego wykonawcy. Jeśli to ma miejsce, wtedy również widz będzie mógł podążać tropem tej muzycznej opowieści i doceni jej piękno nie tylko dzięki tancerzom, ale też poprzez autonomiczną, niezależną od teatru siłę emocji, jaka jest w muzyce zakodowana.

Muzyka jest najczęściej obok literatury inspiracją do powstania choreografii. Bogactwo jej niezliczonych motywów, gotowych dzieł, specjalnie komponowanych pojedynczych utworów kształtuje ostateczny wydźwięk spektaklu. Jest równorzędnym komponentem struktury dzieła teatralnego. Literatura i muzyka tworzą autonomiczną część, bez której spektakl teatru tańca nie wywoływałby tak silnych emocji i nie prowadziłby widza do istotnych wniosków bądź przemyśleń, które zostaną z nim na długo po opadnięciu kurtyny. Spektakl doskonały może składać się z wielu

elementów wspomnianych powyżej, ale muzyka jest jednym z najsilniejszych z nich. Jako twórca spektakli teatru tańca z ponad dwudziestopięcioletnim doświadczeniem w tej materii pozwolę sobie wyrazić takie przekonanie. Muzyka daje twórcy niezliczone możliwości interpretacji i tak jak ruch ma wiele kontekstów znaczeniowych, o ileż bogatszych niż słowo mówione. Dlatego w teatrze dramatycznym bardzo często jest również ważnym elementem tworzenia atmosfery dla emocji i podtekstów, które działają silniej na wyobraźnię widza. Stanowi niejako mapę na której reżyser, choreograf, twórca kreśli wymowę ostateczną powstającego dzieła w teatrze dramatycznym, w teatrze tańca, w spektaklach pantomimy i każdej innej prezentacji artystycznej.

Muzyka dopełnia, bądź kreuje ostateczny wydźwięk danego dzieła. Oczywiście zawieszenie w ciszy pewnych sekwencji daje wytchnienie i oddech między kolejnymi scenami, ale całkowity brak muzyki w spektaklu, choć stosowany niejednokrotnie przez twórców, działa jednak mniej intensywnie, zwłaszcza jeśli mówimy o „spektaklu totalnym" będącym sumą wielu elementów. Pisząc o muzyce trzeba pamiętać, że jest ona niezwykle wymagającym partnerem, zwłaszcza jeśli korzystamy z dorobku wielkich kompozytorów, dziełami nie pisanych przecież z myślą o teatrze. Mam tu na myśli takich jak: Gustav Mahler, Ludvig van Beethoven, Jan Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Vivaldi, Franz Schubert, Johannes Brahms i wielu innych polskich, takich jak Fryderyk Chopin, Henryk Wieniawski, Karol Szymanowski, Mieczysław Karłowicz, Witold Lutosławski i Krzysztof Penderecki.

Dla mnie muzyka jest jednym z najważniejszych komponentów spektaklu w teatrze tańca i uważam, że tak jak taniec powinna być na najwyższym poziomie artystyczno - wykonawczym. Tu dochodzimy do fundamentalnych pojęć jakimi są zawodowstwo i profesjonalizm - w muzyce klasycznej muzyk grający na instrumencie, na przykład skrzypek, albo umie grać, albo nie. Nie ma pośredniej granicy, bądź strefy, za którą może się schować. To bezlitosny dowód na jego profesjonalizm bądź amatorstwo. O ile muzyk amator dla siebie prywatnie w domu może uprawiać taką aktywność, o tyle nie ma szans na profesjonalny występ w sali koncertowej. Po prostu, jeśli nie ćwiczył od dziecka i nie zajmuje się muzyką codziennie, nie jest zawodowym muzykiem. Dlatego

tak cenię jako twórca teatru tańca pracę z muzyką wielkich kompozytorów. Uważam też, że ciekawą jest współpraca z muzyką współczesnych kompozytorów, którzy tworzą specjalnie do spektaklu teatru tańca, biorąc udział w procesie kreowania danego dzieła. Taka współpraca może wnieść szczególne wartości artystyczne, zwłaszcza w poruszaniu tematów współczesnych.

Mam poczucie harmonii i spełnienia dążąc do doskonałości w czasie tworzenia spektaklu, dzięki obcowaniu z tak wymagającym dziełem jak na przykład partytura *Święta wiosny* Igora Strawińskiego, albo X *Symfonii* Gustava Mahlera, która była inspiracją dla powstania *Fedry* w mojej choreografii w Bałtyckim Teatrze Tańca. Staram się, żeby muzyka nie tylko ilustrowała nastrój mojej opowieści, ale by stała się fundamentem, na którym buduję ruch tancerzy, takt po takcie. Najważniejsze jest dla mnie wyczucie na czym polega „duch" danej muzyki i próba przetransponowania go na „ducha" tańca.

Ważną kwestią w temacie muzyki jest jej wykonanie. Zależy mi na najwyższym możliwie poziomie wykonawczym muzyków i całej orkiestry. Przekonałam się, że we współpracy nawet z dobrymi orkiestrami taniec schodzi na drugi plan, bo zadania dyrygenta z łatwością wysuwają się na prowadzenie w podejmowaniu artystycznych decyzji, a zmuszenie go, by wraz z orkiestrą powtarzał na próbach żmudnie budowane sytuacje i pozwalał na korekty choreografii jest zadaniem niemożliwym. Wymarzona dla twórcy spektaklu jest obecność dyrygenta, który najpierw bierze udział we wszystkich próbach z fortepianem, a potem z orkiestrą, wypełnia wszystkie ustalone wspólnie założenia i precyzyjnie trzyma się temp uzgodnionych od początku. W pracy udało mi się osiągnąć taką najwyższą jakość w kooperacji z Łukaszem Borowiczem[29] przy realizacji *Biegunów-Harnasi* w Polskim Balecie Narodowym. Miałam szansę na początku tej współpracy opowiedzieć całą koncepcję połączenia IV *Symfonii* Szymanowskiego z muzyką *Harnasi,* którą dyrygent zaakceptował. Potem układałam choreografię do nagrania roboczego wybranego przez Borowicza, który przychodził na moje próby i uważnie obserwował rozłożenie akcentów w najważniejszych odcinkach mojej opowieści tanecznej. Na próbach z orkiestrą był niezawodny w pilnowaniu

[29] Łukasz Borowicz (ur.1977) polski dyrygent, laureat wielu nagród krajowych i międzynarodowych. Ukończył z wyróżnieniem dyrygenturę symfoniczno-operową na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina.

wszystkich naszych wspólnych ustaleń. Większość choreografii realizowałam do nagrań w najlepszych wykonaniach, których zawsze długo szukałam wśród różnych interpretacji. Tak było na przykład z moim autorskim spektaklem *Święto wiosny* do muzyki Igora Strawińskiego *(*premiera 2011 w Teatrze Narodowym w Warszawie). Wybrałam nagranie Gustavo Dudamela[30] i jego orkiestry El Sistemo. Dynamika i siła emocji w ich nagraniu pozwoliła mi stworzyć taki spektakl, jaki sobie wymarzyłam. Wtedy też utwierdziłam się w przekonaniu, że muzyka jest dla mnie najważniejsza i bez niej mój teatr tańca nie istnieje.

To był ten trzeci element, którego nie da się zredukować, jeśli myślę o istocie teatru tańca. Powstawanie idei, libretta, przesłania, które chcemy w nim zawrzeć czy wreszcie gotowej formy spektaklu to długi żmudny i drobiazgowy proces. Jednym z najważniejszych jego składników jest dla mnie dobór muzyki, która najlepiej i najpełniej odda emocje, klarowność i nastrój przedstawianej historii. To rodzaj wybranych utworów, bądź jednego gotowego czy specjalnie napisanego do spektaklu dzieła muzycznego nadaje mu wyjątkowy i niepowtarzalny charakter. Oczywiście spektakl teatru tańca jakiemu jestem wierna, to suma elementów takich jak choreografia, muzyka, libretto, scenografia, kostium, światła, charakteryzacja, rekwizyty, a także wybrana obsada artystów tworzy dzieło totalne. Dla mnie jednak to właśnie muzyka jest tym kluczowym i najważniejszym składnikiem, który decyduje o ostatecznym wydźwięku całości spektaklu w teatrze tańca. Muzyka jest niezwykle wymagającym, ale przez to wyjątkowym partnerem. Dzięki inspiracji płynącej z muzyki mają szanse powstać w teatrze dzieła niezwykłe. Mam tu na myśli oczywiście wybitne dzieła muzyczne, w szczególności te, z którymi miałam przyjemność obcować w mojej pracy nad spektaklami teatru tańca. Spektakle teatru tańca tworzyłam bowiem do: *Święta wiosny* Igora Strawińskiego (1882- 1971) , I, X, VII *Symfonii* Gustava Mahlera (1860- 1911), VII *Symfonii* Ludwiga van Beethovena (1770 -1827), *Koncertu fortepianowego* nr. 20 d-mol Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756 -1791), I *Koncertu skrzypcowego* Karola Szymanowskiego (1882 - 1937) I i II części IV *Symfonii,* do baletu *Harnasie* i

[30] Gustavo Dudamel (ur.1981) wenezuelski dyrygent i skrzypek. Dyrektor muzyczny Filharmonii w Los Angeles oraz dyrektor młodzieżowej Orkiestry Symfonicznej im. Simona Bolivara w Caracas.

kwartetów. Wyjątkowe było dla mnie doświadczanie bliskości muzyki Krzysztofa Pendereckiego (1933 – 2020) począwszy od I *Koncertu skrzypcowego* poprzez *Sinfoniettę No.1*, *Polish Requiem* po utwory kameralne. Mój świat tańca ukształtowały utwory takich kompozytorów takich jak: Franz Schubert (1797 – 1828) i jego kwartety smyczkowe, szczególnie Kwartet smyczkowy d-moll *Śmierć i dziewczyna*, George Frideric Haendel (1685 – 1759) *La Lucrezia, Armida Abbandonata, Agrippina condotta a morire*, Philip Glass (1937) I i II Koncert skrzypcowy, Peteris Vasks ((1946) *Viatore*, Dymitr Szostakowicz (1906 - 1975) VIII Kwartet skrzypcowy c-moll op.110, Jan Sebastian Bach (1685 - 1750) Koncert skrzypcowy E-dur, partity i sonaty, Antonio Vivaldi (1678 - 1741) *Cztery pory roku* (koncert nr 1 E-dur, koncert nr 2 g-moll, koncert nr 3 F-dur, koncert nr 4 f-moll), Koncert na dwoje skrzypiec a-moll, Marin Marais (1656 - 1728), Jean de Saint Colombe (1640 – 1700) i wielu innych. Zawdzięczam im moją wrażliwość, wyobraźnię oraz gotowość wobec wyzwań dla budowania warsztatu choreograficznego i tworzenia mojego oryginalnego języka tańca.

1.5. Scenografia i kostiumy

Dodatkowa, niebagatelna część pracy reżysera, inscenizatora czy choreografa polega na wyborze właściwych do danej realizacji elementów mogących zainteresować widza, zachwycić go i pomóc mi w wyeksponowaniu tancerza-aktora w taki sposób, by podkreślić jego piękno i siłę. Ważne jest by, jednocześnie nie zdominować go i nie przekreślić wysiłku jego ekspresji efektami, które odwrócą od niego uwagę. Istotny jest nie tylko kostium, ale i charakteryzacja, czyli makijaż, peruka i zarost twarzy. Buty również należą do tej całości, od nich trzeba zacząć wybieranie. Stopa, by sprostać wysiłkowi tanecznemu musi być wyposażona specjalnie, żeby przede wszystkim zapewnić komfort. Wygoda podczas ewolucji, bezpieczeństwo stawów i niezawodna przyczepność do podłoża to trzy podstawowe warunki obuwia tancerza. Jestem przekonana, że po to, by wyrazić

na scenie prawdziwe osobiste emocje i całkowicie poświęcić się choreografii coraz trudniejszej do wykonania wraz z rozwojem współczesnego tańca, nie można absorbować aktora-tancerza obuwiem, które pochłania znaczną część jego uwagi i usztywnia całe ciało. Kostium powinien być dostosowany do trudów tańca i nie może nic krępować ruchów ani rozpraszać uwagi artysty skoncentrowanego na maksymalnej wyrazistości własnego ciała. Oczywiście, że warto wyposażyć kostium tancerza-aktora w taki sposób, by tworzył razem z ciałem konkretną postać, jeśli ma ona znaczyć dla widza i być rozumiana ze swoimi intencjami, historią i emocjami. To bardzo trudne zadanie dla kostiumologów pracujących z teatrem tańca i tylko nieliczni z nich zdają sobie sprawę z właściwej swojej funkcji w tym specyficznym przedsięwzięciu jakim jest spektakl taneczny.

Tancerz w wielu realizacjach musi wykonać ogromny wysiłek, który powoduje, że po pewnym czasie ciało nieubłaganie się poci i demaskuje ten fizjologiczny efekt, który dla dobra widowni powinien być jednak ukrywany. To samo dotyczy zarostów i peruk, które często odklejają się na scenie i rujnują każdą dramatyczną sytuację. Widziałam niejedną wielką gwiazdę baletu klasycznego, której makijaż spływał po spoconej twarzy, co nadawało komiczny wydźwięk odgrywanym przez nią wzniosłym uczuciom. Co innego, jeśli efekt zeszpecenia jest zamierzony, bo i tak może się zdarzyć, gdzie umęczona postać ma budzić współczucie, ale przeważnie spływający po twarzy makijaż sprawia tylko kłopot. Tak więc do obowiązków choreografa należy zdolność przewidywania, co w ozdobieniu ciała tancerza różnymi dodatkami może mu przeszkodzić w przekazaniu prawidłowo zrozumianej emocji. Jeśli coś takiego się pojawia, należy zdecydowanie przeciwstawić się scenografowi, czy kostiumografowi w jego tendencji ozdabiania najważniejszego elementu teatru tańca jakim jest „żywy" człowiek.

Te same zasady dotyczą scenografii, która czasami tworzy przepiękne obrazy w tle, ale przeważnie stanowi poważną przeszkodę w wykorzystaniu przestrzeni scenicznej i odwraca uwagę od tego, co próbują opowiedzieć tancerze. Dyskusja ze scenografami jest trudna, bo szczególnie w Polsce stoi za nimi tradycja, że to oni tworzą istotę teatru. Zwłaszcza na scenach operowych, gdzie wciąż jeszcze odbywa się większość spektakli baletowych. Często bardzo piękne obrazy są jednak

czasami zbyt przytłaczające aktora-tancerza w jego ludzkiej, skromnej proporcji. Żeby na ostatnich próbach, kiedy scenografia pojawia się na scenie uniknąć nieporozumień, choreograf powinien koniecznie brać udział w jej projektowaniu i dyskutować ze swoimi współrealizatorami nad właściwym wydźwiękiem spektaklu, którego głównym autorem jest przecież reżyser-choreograf. W pracy powinno się być niezłomnym w egzekwowaniu od scenografów dostosowania się do inscenizacji i choreografii. Tylko ich autor może sobie wyobrazić w szczegółach, jak będzie przebiegał spektakl i tylko on jest odpowiedzialny za całokształt wszystkich jego elementów składowych.

1.6. Światła

Światła są ważnym aspektem w tworzeniu spektaklu, ponieważ dają ostateczny wygląd wszystkich komponentów scenicznych włącznie z najważniejszymi w każdym projekcie tancerzami. Potrafią uwypuklić kluczowe dla dramaturgii sceny, podkreślić charakter konkretnych postaci i wymowy całego dzieła. Czasami światła, szczególnie w teatrze tańca, są ważniejsze od elementów scenograficznych, które są stałym i niekompatybilnym składnikiem w stosunku do dynamicznych układów choreograficznych, które ze stabilnością powinny mieć jak najmniej wspólnego. Oczywiście, że wkład reżysera świateł często decyduje o sukcesie i należy do tych składników realizacji, które mogą zjednać widzów niekoniecznie rozumiejących treść wynikającą z ruchu tancerzy. Zadaniem choreografa jest obecność na próbach świateł i dbałość o to, by nie zakłóciły one swoją wizualną siłą tego, co w teatrze tańca powinno być najważniejsze, czyli tańca i aktorstwa. Te uwagi dotyczą również projekcji coraz częściej pojawiających się w wielu realizacjach współczesnych. Projekcja powinna dopełniać sens całości, a nie przytłaczać tańca swoją intensywnością przekazu.

Rozdział 2

Współczesny teatr tańca. Problematyka

Każdy rodzaj tańca mający na celu publiczną prezentację wymaga profesjonalnego panowania nad ciałem i znakomitej kondycji fizycznej. To ciało tancerza jest narzędziem artystycznego wyrazu w przekazywaniu emocji, przesłania i interesującej widza formy. Ta oczywista uwaga implikuje kolejne przekonanie, że do uprawiania sztuki tańca niezbędna jest stała, codzienna praca, szczególnie jeśli ma ona charakter zespołowy. Może ją zapewnić tylko profesjonalna instytucja, lub grupa nieformalna, która dysponuje stałym miejscem pracy, warunkami technicznymi i przede wszystkim odpowiednią ilością środków finansowych pozwalających tancerzom utrzymać się ze swojej ciężkiej i absorbującej pracy. W przypadku realizacji spektaklu *Antygona* takie warunki zapewnił mi Wydział Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w ramach zajęć repertuaru Chopin University Dance Company. Udostępniono mi salę do ćwiczeń, możliwość systematycznej pracy ze studentami oraz scenę, gdzie mogliśmy jej rezultaty pokazać publiczności. Tylko taka systematyczna praca warunkuje istnienie teatru tańca. Wymaga ona nie tylko całkowitego skupienia się nad podnoszeniem jakości wykonawczych swojego ciała, ale też możliwości rozwijania wrażliwości muzycznej i zdolności aktorskich, bez których nawet dobrze wyszkolony tancerz bywa irytujący dla widza ze względu na brak ekspresji i wiarygodności postaci, którą kreuje. Tylko całkowite poświęcenie się tym dyscyplinom pozwala artystom tańca utrzymywać odpowiedni poziom artystyczny.

Takie możliwości zapewniają instytucje operowe, u boku których egzystują zespoły baletowe przeznaczone głównie do realizowania klasycznych baletów, lub do udziału w spektaklach operowych jako ich tradycyjne uzupełnienie w charakterze tak zwanych „wstawek baletowych". Zdarzają się takie zespoły, których ambitni dyrektorzy wystawiają również spektakle zbudowane na tańcu współczesnym, ale przeważnie bywają to produkcje rzadko akceptowane przez stałą publiczność operową i miłośników klasyki baletowej. Kiedy taka „emancypacja" tańca

współczesnego się uda, kończy się to albo trwałym konfliktem z pozostałymi segmentami instytucji, albo odejściem tancerzy i utworzeniem nowego zespołu rozwijającego się w zależności od opieki władz i jej wsparcia finansowego.

Znakomitym przykładem takiej udanej „secesji" był Polski Teatr Tańca – Balet Poznański Conrada Drzewieckiego[31], który jako pierwszy w Polsce w roku 1973 wyprowadził swój zespół baletowy z opery i przy wsparciu władz miejskich Poznania utworzył autonomiczny teatr tańca. Wkrótce powstały jego słynne prace: *Epitafium dla Don Juana* (1974) z muzyką Edwarda Rudnika, *Odwieczne pieśni* (1975) z muzyką Mieczysława Karłowicza, *Przypowieść sarmacka* (1975) z muzyką Stanisława Moniuszki, *Stabat Mater* (1976) z muzyką Krzysztofa Pendereckiego, *III Symfonia – Pieśń o nocy* (1977) z muzyką Karola Szymanowskiego, *Krzesany* (1977) z muzyką Wojciecha Kilara. Po odejściu Conrada Drzewieckiego z Polskiego Teatru Tańca w 1987 dyrektorem PTT została Ewa Wycichowska[32], która do końca swojej działalności w 2016 roku borykała się tak jak Drzewiecki z brakiem własnej sceny, zmuszona do korzystania z mniej lub bardziej odpowiednich dla swojej sztuki scen gościnnych teatrów.[33] Próbowała połączenia wypracowanej przez Conrada Drzewieckiego formuły polskiej szkoły tańca współczesnego z doświadczeniami tancerki klasycznej i swoją autorską wizją charakterystycznego dla niej stylu tańca. Wyjątkowość takich osiągnięć wiąże się między innymi z tym, że jest niezwykle trudno efektownie artystycznie pogodzić klasykę baletową z tańcem współczesnym. Nieliczne wyjątki tylko potwierdzają tę regułę. Balet klasyczny wymaga bardzo specjalistycznie wyszkolonych tancerzy, którzy jeśli chcą osiągnąć odpowiedni poziom, muszą stale dbać o warsztat właściwy dla techniki tańca klasycznego. Taniec współczesny przeważnie wymaga rozluźnienia, skupienia się na innej technice, i innej pracy mięśni. Wymaga też innego rodzaju aktorstwa opartego na prawdziwych emocjach przetwarzanych przez osobiste cechy charakteru, a nie na kanonie klasycznych form przeżywania radości, cierpienia i innych gwałtownych uczuć.

[31] Conrad Drzewiecki (1926 – 2007) polski tancerz, choreograf oraz reformator sztuki tańca.
[32] Ewa Wycichowska (ur.1949) polska tancerka, choreografka, pedagog. Autorka ponad 70 spektakli.
[33] E-teatr.pl Poznań. „*Zespół Ewy Wycichowskiej wciąż bezdomny"* przedruk z „Głosu Wielkopolskiego" nr 218 autorka artykułu „*Polski Teatr Tułaczy*" Ewa Obrębowska-Piasecka 09.2023.

Pogodzenie tych rozbieżnych dróg artystycznych w profesjonalnych zespołach mogło się powieść tylko w takiej instytucji jak Teatr Wielki - Opera Narodowa, gdzie ogromny potencjał finansowy i techniczny pozwala na zatrudnianie dużej ilości różnorodnie uzdolnionych tancerzy z całego świata i sprowadzanie do współpracy z nimi wybitnych realizatorów, zarówno w dziedzinie klasycznych dzieł, jak i spektakli współczesnych. Wielka zasługa w tym dyrektora Polskiego Baletu Narodowego Krzysztofa Pastora, którego osobisty wkład pracy choreograficznej i nadzoru nad rozwojem tancerzy zapewnił mu tę niespotykaną wszechstronność, dorównującą najlepszym światowym zespołom. Trzeba przy tym pamiętać, że różnica pomiędzy tańcem klasycznym, a współczesnym polega nie tylko na innym wyszkoleniu ciała w celu wykonania arcytrudnych *pas*, ale również na wpojeniu specyficznego gustu estetycznego właściwego dla funkcjonowania w spektaklach klasycznych. Natomiast poszukujący innej estetyki artyści próbują realizować swoje preferencje w innych zespołach, niż te, które prezentują klasykę. Dlatego mniejsze zespoły powinny wybrać zdecydowany profil, jakim chcą się zajmować, który będzie je określał oraz konsekwentnie w oparciu o konkretny kierunek umożliwi im budowanie wysokiego poziomu artystycznego.

Warto mieć stale na uwadze, kiedy dyskutuje się o zatrudnianiu tancerzy, dramatycznie krótki czas, jakim dysponują oni w swoim życiu zawodowym. Do niedawna absolwenci szkół baletowych mieli pewność, że kiedy ciało zacznie odmawiać im posłuszeństwa przejdą na emeryturę i ustąpią miejsca młodym, tak jak to dzieje się w tych grupach zawodowych, gdzie praca fizyczna jest tak ciężka, że nie da się jej wykonywać słabnąc z roku na rok. Dlatego te grupy cieszą się przywilejem wcześniejszego przechodzenia na emeryturę. Decyzja z roku 2006, żeby zrównać wiek emerytalny tancerzy „sprawiedliwie" z innymi profesjami, była katastrofą dla świata tańca. Szczególnie dotknęło to absolwentów szkół baletowych. Frekwencja w tych szkołach obniżyła się, bo racjonalnie myślący rodzice przestali posyłać tam dzieci, które dla zapewnienia sobie emerytury musiałyby tańczyć do sześćdziesiątego roku życia. Wiele osób ze środowiska teatralnego próbowało protestować przeciwko tej decyzji. Wysiłki Karola Urbańskiego, czy Grzegorza Chełmeckiego, pracujących w tym czasie w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej, żeby stworzyć

rozsądny system przekwalifikowania tancerzy na inne stanowiska w teatrze, mogące im zapewnić dotrwanie do emerytury bez upokarzającego przesiadywania w bufetach, na rezerwowej ławce odstawionych od możliwości występowania, spowodowały przez jakiś czas w kilku teatrach możliwość zatrudniania starszych koleżanek i kolegów w ekipie technicznej, administracji, czy w ekipie bileterów.[34] Z czasem limit takich miejsc wyczerpał się. Doradzanie tancerzom, by się przekwalifikowali na inny zawód, dziś stanowi jeden z celów NIMiTu. Jest to proces trudny dla wielu artystów, którzy od dziecka ćwiczyli codziennie przez dziewięć lat w szkołach baletowych i byli całkowicie pochłonięci wysiłkiem osiągnięcia statusu tancerza zawodowego.

Zaletą stałej pracy w instytucji artystycznej jest na ogół dobrze zorganizowana opieka medyczna nad pracownikami, których zdrowie jest warunkiem ciągłości funkcjonowania takiej instytucji. Tutaj często nie da się zastąpić w szybkim terminie jednego artysty jakimś innym, który z równym sukcesem może zatańczyć na miejscu poszkodowanej koleżanki, czy kolegi. Powstaje wtedy groźba katastrofalnej dla każdego teatru konieczności odwołania spektaklu. Wszyscy zatrudnieni na umowach - zleceniach wiedzą jakim kłopotem jest w ich pracy każda kontuzja, czy poważniejsza choroba, z którą muszą sobie radzić sami, często w obcym mieście, a nawet kraju, gdzie zgłosili się na casting do jakiegoś jednorazowego projektu. Nic więc dziwnego, że świat tańca współczesnego istniejącego przeważnie w oparciu o umowy - zlecenia, nawet jeśli są to atrakcyjne jednorazowe kontrakty, z trudem konkuruje o najlepszych artystów z zespołami w teatrach operowych, gdzie wszystkie plusy stałego zatrudnienia są w podejmowaniu decyzji o wyborze zespołu poważnym argumentem.

Datki od sponsorów, czy samorządów w wysokości kilkunastu tysięcy łatwiej jest uzyskać nawet wielokrotnie, niż jednorazowy budżet większego projektu z kostiumami i scenografią dla kilkunastoosobowego zespołu, który należałoby zatrudnić na dwa co najmniej miesiące, by po tygodniach prób w wynajętej sali ćwiczeń zademonstrować spektakl na wynajętej scenie, gdzie można by zorganizować choćby prowizoryczną próbę świateł, sprzedać bilety i zagrać całość

[34] *https://taniecpolska.pl „*Program Przekwalifikowania Zawodowego Tancerzy: Nowe drogi kariery" 09.2023.

przynamniej kilka razy. Taki projekt wymaga już zebrania kilkuset tysięcy. Tylko stałe instytucje mogą sobie na to pozwolić. Może dlatego bardziej nośna jest formuła festiwalowa dająca takim prezentacjom szansę pokazania swoich artystów, a nie miejsce, gdzie na stałe uprawia swoją działalność jeden zespół i buduje konsekwentnie swój repertuar. To są zasadnicze pytania, na które warto sobie odpowiedzieć, jeśli myśli się poważnie o rozwoju tańca współczesnego w Polsce.

Ze wszystkich nielicznych teatrów tańca współczesnego na świecie na najwyższe oceny niewątpliwie zasługuje Nederlands Dance Theater w Hadze. Ten idealny we wszystkich aspektach teatr stał się dla mnie na całe życie wzorem, jak powinna wyglądać współczesna sztuka taneczna i jakich warunków wymaga, żeby mogła zostać zrealizowana. Niezwykła perfekcja każdego ruchu, układu choreograficznego, idealnej harmonii z muzyką i gry świateł były możliwe tylko dzięki codziennej żmudnej pracy od porannych lekcji po niezawodną koncentrację na spektaklach. Wiedziałam, że to nie jest jedyny tej rangi teatr tańca współczesnego, że istnieją takie zespoły jak Balet XX wieku Mauricea Béjarta, Tanztheater Wuppertal Piny Bausch, Hubbard Street Dance Company Alvina Ailey'a, Cullberg Ballet Birgite Cullberg i Mats Eka czy Batsheva Dance Company Ohada Naharina. Ale dla mnie NDT było zawsze poza wszelką konkurencją, aż do czasu, kiedy Jiří Kylián zrezygnował z dyrekcji artystycznej NDT. Teatrem zaczął kierować jego uczeń Paul Lightwood z żoną Sol Leon, którzy odeszli od perfekcji artystycznej Mistrza w kierunku rozwiązań bliższych gustom publiczności. Żal z powodu takiej zmiany spróbowałam wyrazić w swoim spektaklu *Body Master* (premiera 2014) zrealizowanym w Bałtyckim Teatrze Tańca, który w miarę możliwości starałam się prowadzić według reguł, jakich nauczyłam się w Hadze. Kylián obecny na mojej premierze był wzruszony opowieścią o drodze, jaką przeszedł stworzony przez niego teatr. Pracował z moim zespołem dwukrotnie nad przygotowaniem wspólnych wieczorów naszych choreografii, kiedy przekazał nam swoje cztery produkcje: *Six Dances, No more play, Sarabande, Falling Angels*. Zwracając się do tancerzy BTT dziękował im za wspaniałą pracę i podkreślał, jak ważna jest wyczuwana przez niego w moim zespole uczciwość wspólnego wysiłku z choreografem i przekazu wspólnych wartości.

Ośmioletnia praca w Bałtyckim Teatrze Tańca była spełnieniem moich marzeń o stworzeniu właśnie takiego zespołu, jaki pokochałam w Hadze. Oczywiście, nie mieliśmy takich wspaniałych warunków, ani tak wysokiej klasy artystów jak tam, ale jak na nasze skromne możliwości finansowe udało nam się osiągnąć poziom, o jakim pisano na świecie recenzje pełne pochwał i podziwu, zapraszano nas na festiwale w Europie i w Azji, a nasz występ w londyńskim teatrze „The Place" ogłoszono największym wydarzeniem tanecznym miesiąca. Również tam, na portalu „Dance Tabs" nasz *Sen Nocy Letniej* krytycy uznali za najlepszą premierę na świecie w roku 2013. Wszystkie te sukcesy zawdzięczaliśmy konsekwentnej wizji choreograficznej i ciężkiej pracy zespołu.

W tańcu współczesnym opartym na nowych choreografiach, najważniejszy jest choreograf. To właśnie jego osoba decyduje o podstawowej różnicy pomiędzy tańcem klasycznym, a współczesnym. W tym pierwszym mamy do czynienia z kanonem scen, gestów i *pas*. Wiadomo jak wchodzą na scenę willidy w „*Giselle",* Wiadomo jak ustawione muszą być łabędzie, żeby Odetta mogła pomiędzy nimi wykonać swoje solo. Rekonstruktorzy baletów przekazują z pokolenia na pokolenie nie tylko ogólny kształt takich spektakli jak *Jezioro łabędzie, Giselle, Korsarz, Don Kichot, Dziadek do orzechów* czy wiele innych. Pilnują też, by scenografia wykonana została według dawnych wzorów, a szczególnie, by kostiumy nie odbiegały od wieloletniej tradycji. Przy całym moim szacunku dla licznych pięknych scen w klasycznym tańcu i urody klasycznych tancerek, wybrałam w moich choreografiach inną technikę posługując się własnym językiem tańca współczesnego kontynuującym drogę zapoczątkowaną przez Isadorę Duncan[35], Kurta Joosa[36], Martę Graham[37] czy wspaniałą polską choreografkę Janinę Jarzynównę – Sobczak.

Jednak ta różnica estetyki tańczącego artysty jest sprawą drugorzędną w stosunku do

[35] Isadora Duncan (1877 – 1927) amerykańska tancerka, twórczyni oryginalnego stylu opartego na własnej filozofii. Czerpała z nowych tendencji tańca modern, którego była pionierką.

[36] Kurt Joos (1901 – 1979) niemiecki tancerz i choreograf, uczeń Rudolfa Labana. Zasłynął swoim baletem *Zielony stół* (premiera 1932).

[37] Martha Graham (1894 – 1991) amerykańska tancerka, choreograf i pedagog uznawana za jedną z najważniejszych postaci wśród prekursorów współczesnego tańca. W 1927 założyła istniejącą do dziś w Nowym Jorku szkołę Martha Graham Dance Company. Główną jej zasługą jest opracowanie zasad i metody nauczania techniki tańca współczesnego stale wzbogacanej i rozwijanej w jej szkole.

wolności wypowiedzi, jaką osiągnęli choreografowie w dzisiejszym teatrze tańca. Tworzą swoje własne choreografie, w których poszukują raczej swoich indywidualnych środków wyrazu, niż wzorują się na już gotowych i sprawdzonych wzorcach. Układają je do muzyki wybranej przez siebie, często zmontowanej z różnych utworów, różnych kompozytorów. Opowiadają za pomocą tańca historie ludzi nam bliskich swoją mentalnością, rodzajem namiętności jakie przeżywają i zdolnych do wzruszenia widza współczesnego, którego wzruszyć nie jest łatwo. Jeśli się chce osiągnąć to, co w teatrze od jego początków było zawsze wartością nadrzędną, czyli rodzaj oczyszczającego wstrząsu nazywanego od starożytności *katharsis*, to należy podchodzić do każdej emocji naszych tancerzy z niewzruszoną powagą. Nie ironizować, nie komikować, bo wtedy widz odbiera, że wszystko jest tylko grą, żartem i nie trzeba się taką opowieścią za bardzo przejmować.

Ciekawe jest w tej sprawie to, że współcześni choreografowie, a wśród nich ci najwybitniejsi, podejmują próby interpretacji klasycznych dzieł i nadania im znaczenia również w świecie dzisiejszych emocji, obyczajów i komplikacji etycznych problemów, o jakich dawni twórcy tych dzieł nie mieli pojęcia, albo nie mieli odwagi, by je wyrazić prawdziwie, tak jak to potrafimy teraz obarczeni wiedzą o tym, jak bardzo zmienił się człowiek w porównaniu z poprzednimi pokoleniami. Jednymi z najciekawszych tego typu prób są dla mnie *Giselle* Mats Eka (1982) z muzyką Adolphe'a Adama i *Jezioro łabędzie* Matthew Bourne'a (1995) z muzyką Piotra Czajkowskiego. Minęło już wiele lat od premier tych realizacji, ale dla mnie są wciąż wybitnymi przykładami nowoczesnego myślenia o możliwościach tańca, o wolności jaką daje posługiwanie się ruchem i muzyką, żeby wyrazić ludzkie uczucia. W Polsce taką próbą był udział Ewy Wycichowskiej w poznańskim *Jeziorze łabędzim,* w którym miałam okazję tańczyć na początku swojej pracy zawodowej (1994). Na tle klasycznych „białych aktów" przygotowanych przez Lilianę Kowalską, Ewa Wycichowska przygotowała swój trzeci akt w estetyce Polskiego Teatru Tańca z poczuciem humoru i swobodą wypowiedzi artystycznej. To był arcyciekawy przykład próby połączenia, dwóch sposobów myślenia o tańcu istniejących obok siebie, na jednej scenie i do jednej muzyki Czajkowskiego. Taką próbą było też *Święto wiosny* Emila Wesołowskiego (1993) w

Teatrze Wielkim - Operze Narodowej, gdzie tańczyłam i obserwowałam wysiłki tego znakomitego choreografa, jednego z nielicznych, którzy z sukcesem godzą swoje umiłowanie klasyki z ambicjami i talentem realizowania teatru tańca współczesnego. Dowodem tego jest spektakl *Powracająca fala* (1997) z muzyką Mieczysława Karłowicza w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej.

Sama też podejmowałam takie próby w swoim *Święcie wiosny* w Bałtyckim Teatrze Tańca oraz w choreografii *Bieguni-Harnasie* w Polskim Balecie Narodowym. Ten ostatni projekt był dla mnie szczególnie ważny. Przekonałam się, że można tworzyć współczesne dzieła choreograficzne z udziałem orkiestry, kiedy się ma tak wrażliwego na teatr partnera za pulpitem dyrygenckim, jakim jest Łukasz Borowicz. Nie ma sprzeczności pomiędzy tańcem współczesnym, a towarzyszącą mu orkiestrą. Wręcz odwrotnie, ich połączenie staje się bogatszym przeżyciem dla widowni, jeśli tylko współpraca z dyrygentem układa się tak jak w NDT, czy w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, gdzie można zobaczyć wiele spektakli znakomitych współczesnych choreografów, które zachwycają nie tylko widza, ale i słuchacza swoim bogactwem muzycznym. Tak jak w operze, współpraca reżysera z dyrygentem jest podstawą wysokiego poziomu realizacji, tak również w spektaklach tańca współczesnego współpraca dyrygenta z choreografem może i powinna ten najwyższy poziom zagwarantować. W spektaklach tańca współczesnego często zdarza się, że tancerzy widzimy na tle grającego na scenie zespołu. To niezwykle wymagające zadanie dla realizatorów i wykonawców, ale kiedy zadba się o właściwe porozumienie we współpracy, o odpowiednią ilość czasu na wspólne próby i odpowiedni scenariusz. Miałam takie szczęście współpracy ze skrzypaczką na scenie i wiem, że może to dać niezwykłe rezultaty, kiedy zadba się o idealną harmonię takiej syntezy sztuk. Udało mi się to w spektaklu *Eurydyka w piekle* (2018) do muzyki Karola Szymanowskiego[38], Dymitra Szostakowicza[39] i Egene'a Isay'a[40] dzięki temu, że na scenie mogła się pojawić akompaniująca skomplikowanemu duetowi Eurydyki i Orfeusza,

[38] Karol Szymanowski (1882 – 1937) polski kompozytor, pianista, pedagog. Uznawany za jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów.

[39] Dymitr Szostakowicz (1906 – 1975) rosyjski kompozytor. Jeden z najznakomitszych współczesnych kompozytorów światowych.

[40] Eugene Isay (1858 – 1931) belgijski kompozytor, skrzypek i dyrygent. Uczeń m.in. Henryka Wieniawskiego.

Weronika Weiss, która zagrała *Balladę* Isay'a wstrząsająco. Spektakl uznany został przez portal Bachtrack za jeden z dwunastu najciekawszych spektakli tanecznych w roku 2018 na świecie[41]. Taki solista, czy niewielki zespół na scenie może być wkomponowany w scenariuszu spektaklu teatru tańca i stać się również znaczącym elementem wizualnym, z którymi współdziałają tancerze w ramach specjalnie ułożonej choreografii. Jak już wspomniałam, podstawową trudnością takiej realizacji jest konieczność skoordynowania wspólnego czasu prób. Dodatkowo pomnaża to koszty takiego przedsięwzięcia, co przy skromnych budżetach teatrów tańca może się okazać barierą nie do pokonania. Jestem przekonana, że warto próbować, bo tancerz tańczący do „żywej muzyki" jest zjawiskiem cudownym.

Wracam więc do swojej zasadniczej tezy, że dla ukształtowania warunków uprawiania tańca współczesnego, są potrzebne takie same instytucjonalne fundamenty, jakimi dysponuje balet klasyczny w teatrach operowych. Udało mi się prowadzić taki wyjątkowy zespół jak Bałtycki Teatr Tańca w Gdańsku tylko dzięki temu, że dyrekcja Opery Bałtyckiej zaakceptowała moje plany artystyczne, przekonała do nich władze samorządu wojewódzkiego, które teatr utrzymywały i przez osiem lat wspierała moje projekty finansowo i organizacyjnie. Trwało to przez dwie kadencje tej dyrekcji. Po jej zakończeniu zostaliśmy zaproszeni z najnowszą premierą *Tristan & Izolda* (2016) do muzyki Krzysztofa Pendereckiego na prestiżowy Diagiliev Festival of Art's w Petersburgu w 2016 roku. Pojechaliśmy tam dzięki wsparciu Krzysztofa i Elżbiety Pendereckich oraz Stowarzyszenia Ludwiga van Beethovena i Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach. Obecność na tym festiwalu w stolicy sztuki baletowej była wielkim wyróżnieniem. Dodatkowo zaproszono mnie do prowadzenia w czasie festiwalu zajęć „Master class" w szkole Borysa Ejfmana.[42]

Ubolewam nad faktem braku instytucjonalnego zespołu tańca współczesnego w Warszawie. Po przekształceniu BTT w Biały Teatr Tańca Biuro Kultury urzędu m.st. Warszawy przyznało

[41] *https:// bachtrack.com/article-outstanding-performances-dance-ballet-2018* 09.2023.

[42] Borys Ejfman (ur. 1946) rosyjski tancerz, choreograf i pedagog. Założyciel Petersburskiego Teatru Baletu. Jego zaczątkiem był założony przez niego w Leningradzie Teatr Baletu w 1977. Tworzył swoje autorskie spektakle w oparciu o wielką literaturę do muzyki uznanych kompozytorów.

dotację, z której utrzymywałam moich tancerzy przez półtora sezonu dzięki gościnności Andrzeja Seweryna w Teatrze Polskim, a potem dzięki uzyskanej rezydencji w Teatrze Komedia. Jednak brak własnej siedziby nie pozwolił na utrzymywanie poziomu artystycznego zespołu w wynajmowanej sali ćwiczeń i granie od czasu do czasu spektakli na gościnnych scenach. Minimum, żeby taka działalność się udała, to stałe miejsce prób i pracy nad nowymi premierami oraz w miarę stabilna dotacja pozwalająca tancerzom utrzymać się i mieć poczucie, że ich z dnia na dzień nie pozbawią pracy. Mam nadzieję, że tancerze współcześni doczekają się takiej szansy, jaką mieli w Hadze tancerze NDT, czy w Wuppertalu tancerze Piny Baush. Jestem przekonana, że taki teatr w Warszawie znalazłby swoją wierną publiczność i mógłby stać się wizytówką miasta na całym świecie. Taniec współczesny jest dzisiaj dziedziną sztuki najbardziej uniwersalną i zrozumiałą na wszystkich kontynentach. Posługujemy się językiem, który nie wymaga tłumaczy i nie jest związany z jakąś lokalną tradycją. Tym samym w swoich podróżach teatr tańca współczesnego nie jest jakąś egzotyczną ciekawostką, tylko „żywym teatrem" dotykającym spraw każdego człowieka niezależnie od tego jaka kultura go ukształtowała, jakie ma poglądy polityczne i jakim językiem mówi. Taki teatr musi być jednak autonomiczny wobec związków z teatrem operowym. Może być ważnym zjawiskiem na mapie kulturalnej kraju pod warunkiem pełnej autonomii organizacyjnej i całkowitej wolności artystycznego przekazu. Musi być kierowany przez kogoś, kto odróżnia taniec współczesny od klasycznej tradycji baletowej i jest wolny od przymusu pogodzenia tych dwóch jakże odmiennych wizji tańca.

Rozdział 3

Opis spektaklu *Antygona* Sofoklesa

3.1. *Antygona* Sofoklesa - dzieło literackie jako inspiracja w kreacji spektaklu. Libretto, choreografia, muzyka

Sofokles żył w latach 496 – 406 przed naszą erą. To był czas rozkwitu Aten, filozofii i sztuki greckiej. Początek humanistycznego myślenia zdeformowanego w imperium rzymskim, sprowadzonego do „podziemi" w średniowieczu i uratowanego w renesansie. To myślenie jest dzisiaj wciąż fundamentem cywilizacji zachodniej i mojego osobistego światopoglądu. Dlatego uważam Sofoklesa za ojca teatru, w którym drobną cząstką jest także mój teatr tańca. Wielki dramaturg był niezwykłym człowiekiem. Dwukrotnie pełnił wysoką funkcję stratega w Atenach. Był też kapłanem Asklepiosa i był czczony przez współobywateli jako heros. Ze stu znanych tytułów jego sztuk zachowało się do naszych czasów siedem. Wszystkie są arcydziełami wystawianymi do dzisiaj w teatrach na całym świecie. Jego sztuki już za życia autora były fundamentem świadomości historycznej i kodeksu moralnego obywateli ateńskich. Imponujący dorobek człowieka odległej epoki przetrwał do naszych czasów dzięki setkom przekładów na całym świecie i potędze artystycznej dramatów, z których trzy należą do ścisłej listy lektur szkolnych. Od wieków każdy szanujący się teatr musi chociaż raz pokusić się o zrealizowanie własnej wersji któregoś z antycznych arcydzieł. *Król Edyp, Antygona i Elektra* to trzy dramaty stanowiące filary literatury antycznej, a po upływie dwudziestu pięciu wieków literatury światowej. Pierwszy cieszył się prymatem wśród tekstów teatralnych już za życia autora, a opinia Arystotelesa sto lat później ugruntowała temu dziełu pierwszeństwo aż do pojawienia się *Hamleta*. Dla mnie jednak najciekawsza i najbardziej wstrząsająca jest *Antygona*, być może ze względu na mój osobisty kodeks etyczny, jakże zbliżony do tego, któremu tak wierna była bohaterka Sofoklesa. Był moralistą prawdziwym. To znaczy takim, który nie poucza i nie ogłasza nakazów, jak trzeba

postępować, by mienić się prawym człowiekiem i bronić swojej godności, tego najważniejszego skarbu, jaki został dany człowiekowi na całe życie, ale jeśli się go zaniedba i straci, to dzieje się tak bezpowrotnie. Prawdziwy moralista pokazuje świat wartości albo w swoim życiu, albo w opowiadaniu o życiu innych, którzy za te wartości płacą najwyższą cenę. I nie trzeba wtedy niczego dodawać, wyjaśniać czy pokazywać palcem, gdzie tkwi dobro, a gdzie zło. Jeśli opowieść jest właściwie skonstruowana i przedstawiona z talentem, słuchacz, odbiorca czy widz sam wyciągnie wnioski i stanie po właściwej stronie.

Tak jest w tragedii *Antygona*, gdzie racje moralne są wyważone po obu stronach konfliktu i każda z nich może swoje decyzje usprawiedliwić wobec otoczenia. A przecież jedna z tych stron musi oddać życie, jeśli chce pozostać przy swoim zdaniu. Bohaterka postanawia pogrzebać swojego brata wbrew zakazowi króla Kreona, który uznał Polinejkesa za zdrajcę ojczyzny, napastnika i złoczyńcę. Jego śmierć była zasłużoną karą za zdradę i bratobójczą walkę. Siostra uważa, że zmarłego należy oddać ziemi, a nie psom. Nikt, żadna władza, ani żadne prawo nie mogą jej odwieść od spełnienia obowiązku, jaki według niej ciąży na najbliższych. Próbuje przekonać do swojej decyzji młodszą siostrę Ismenę, która przecież wobec brata jest równie bliska jak ona. Ale Ismena jest miłośniczką życia i jego uciech. Chce zapomnieć o śmierci i powinnościach jakie ona narzuca żywym. Wesoła i zalotna chce pozostać posłuszna wobec tych, którzy gwarantują jej korzystanie z życia, a nie wobec tych, co prócz śmierci nie mogą jej niczego ofiarować. Konflikt pomiędzy tak różnymi siostrami jest jedną z osi dramatu. Drugą, zasadniczą oś tworzy spór o wartości pomiędzy Antygoną i królem Kreonem, który jest bratem jej matki, więc stara się siostrzenicy przedstawić cierpliwie swój punkt widzenia, zanim ją ukarze za nieposłuszeństwo. Jego argumenty są ważkie. Warto tu przytoczyć najważniejsze z nich:

„Oto zasady, na jakich zamierzam
Umacniać siłę i pomyślność miasta,
I jakie stoją za moim wyrokiem,

Aby jednego z dwóch synów Edypa -

Eteoklesa, co poległ za miasto -

Pochować z honorami i ofiarą,

Jaką się składa najdzielniejszym zmarłym;

Drugiego zaś, starszego Polinejka,

Który najechał na nas, aby siłą

Wrócić z wygnania i pognębić nas,

Paląc nam domy, znieważając bogów,

A zwłaszcza przelewając bratnią krew -

Tego nie grzebać i nie opłakiwać,

Tylko zostawić ku przestrodze innym,

W miejscu, gdzie padł, na pastwę psów i sępów.

Tak zarządziłem, bo nie można przecież

Zrównywać zdrajcy z człowiekiem honoru!"[43]

Dodatkowym utrudnieniem dla niego jest fakt, że Antygonę kocha jego syn Hajmon, który gotów jest dla niej poświęcić nie tylko więź z ojcem, ale i swoje życie. To jest trzecia oś sporu tej tragedii. Czwartą jest niezgoda na wymierzenie kary Antygonie ze strony żony królewskiej Eurydyki, która z miłości do syna pragnie za wszelką cenę uchronić jego ukochaną przed śmiercią. Te przeciwieństwa podsyca wróżbita Tejrezjasz, bo ogłaszając wolę bogów i przepowiadając klęski za nieposłuszeństwo wobec nich, nie uznaje żadnych ludzkich emocji i argumentów podważających wyroki losu. Racje ludzkie nie mają dla niego znaczenia, ale taka postawa tylko jeszcze mocniej umacnia każdą ze stron w swoich uczuciach i pogłębia tragiczną niemożność jakiegokolwiek porozumienia. Wszystko to komentowane jest przez obecny w greckich tragediach chór, który reprezentuje lud obserwujący i oceniający swoich władców i bohaterów. Ten chór nie staje po żadnej ze stron i jest również przedstawicielem widzów w teatrze, którzy dopiero na końcu tragicznej opowieści mają sobie wyrobić własne zdanie o winie, lub niewinności osób dramatu.

[43] Sofokles *Tragedie* tom 1 Spolszczył i opracował Antoni Libera Warszawa 2018. s.239.

Sofokles nie jest tak obiektywny, jak udaje, bo wiele szczegółów dialogu wskazuje, że sercem jest po stronie Antygony.

To sprawiło, że przez wieki cały świat odbiorców był po jej stronie i jej postać stała się symbolem niezłomności, kiedy tak zdecydowanie odpowiada na argumenty Kreona:

„A nie uważam, aby twoje prawa,
Bądź co bądź, ludzkie, przewyższały boskie -
Odwieczne, trwałe, chociaż niepisane -
Ustanowione nie dziś, ani wczoraj,
Lecz przed wiekami – nie wiadomo kiedy."[44]

Wierność wartościom, jakie się wyznaje i za jakie płaci się najwyższą cenę, jest do dzisiaj tą cechą, którą uważamy za wyznacznik prawości i moralnego wzoru postępowania w różnego rodzaju konfliktach, jakie nas spotykają. Dlatego uznałam, że po wielu dziełach literackich, jakie miałam szczęście interpretować w swoim teatrze tańca, przyszedł dla mnie czas na *Antygonę*. Zdawałam sobie sprawę, że przetransponowanie na język ruchu tancerzy całego dramatu, opartego przede wszystkim nie na akcji, tylko na rozbudowanych dialogach pełnych poetyckich zawiłości i metafor, jest zadaniem niewykonalnym. Dosłowne ilustrowanie tekstu tańcem i pantomimą nie ma sensu i często prowadzi do niezamierzonego komizmu. Trzeba więc z całej opowieści wydobyć warstwę emocji łączących, lub dzielących postacie i ciąg tych emocji ułożyć tak, by mogły zastąpić słowa, ale też wprowadzić wyższy rodzaj napięcia, jakie jest możliwe do osiągnięcia pomiędzy tancerzami, dzięki ich niesamowitej ekspresji ciała. Taka opowieść przy pomocy emocjonalnych relacji powinna być syntezą wielu poetyckich fraz i stworzyć spójny, ascetyczny przekaz, oczyszczony z historycznego kontekstu, nadmiernej aktorskiej psychologii oraz teatralnego wyposażenia obrazu w scenografię, kostiumy i rekwizyty, tak pomocne w teatrze dramatycznym, a tak ryzykowne w teatrze tańca.

[44] Sofokles op.cit. s. 251.

W dziele choreograficznym skupiłam się na czołowych postaciach tragedii, którymi są dla mnie Antygona, Kreon, Ismena i Eurydyka oraz wróżbita Tejrezjasz, który, jak każdy interpretator woli bogów, ma w moim odczuciu cechy szamana i złowrogiego manipulatora ludzkimi losami. Jest to dla mnie postać negatywna, trochę wbrew intencjom Sofoklesa, u którego pełni jednak funkcję stojącego ponad konfliktem i reprezentującego wolę bogów. Ja mam do tej „woli" specyficzny stosunek, dlatego to Tejrezjasz staje się w naszym spektaklu sprawcą śmierci Antygony. Jest symbolem „sojuszu religii z tronem" i ma w mojej realizacji szczególną rolę wykonawcy kary, nakładanej za każde nieposłuszeństwo wobec władzy. Hajmon został tu pominięty, ponieważ jego rozterka pomiędzy ojcem i ukochaną to temat na osobną opowieść teatralną na miarę tragedii szekspirowskiej. Tymczasem w moim spektaklu nośnikiem tego uczuciowego rozdwojenia jest matka Hajmona. Jej śmierć jest symboliczną karą, jaką ponosi Kreon za swój upór przy królewskich zarządzeniach stanowiących filar władzy. Z dramatu Sofoklesa wiemy, że Eurydyka popełniła samobójstwo na wiadomość o śmierci syna, poświęconego przez upartego władcę dla obrony bezdusznych praw. To stało się dla mnie najważniejszym rysem tej postaci. Właśnie ta reakcja na upór męża i ojca nie liczącego się z uczuciami bliskich mu osób. Relacja pomiędzy Eurydyką i Kreonem stała się w moim spektaklu jednym z najważniejszych wątków opowieści. To skupienie się na pięciu postaciach dało mi okazję do pogłębienia ich relacji i pozwoliło na szczegółowe studium transponowania ich emocji na język tańca. Na przykład nie sposób streścić tańcem to, co mówi do siostry Ismena tłumacząc się z odmiennego rozumienia ich specyficznej sytuacji:

„I teraz co? My dwie, ostatnie z rodu,
Też mamy zginąć, i to jeszcze marniej?
Bo tak się stanie, gdy złamiemy zakaz.
Nie zapominaj, żeśmy niewiastami;
Walczyć z mężami nie jest w naszej mocy.

Cóż, podlegamy silniejszym, a zatem

Musimy słuchać i gorszych rozkazów.

Tak więc nie będę stawiać im oporu,

A tylko błagać tych, co już nie żyją,

Aby mnie zrozumieli. - Nie ma sensu

Walka z czymś, co przerasta nasze siły."[45]

Należało przetłumaczyć te słowa na emocje im towarzyszące, zrozumieć jaką kobietą jest Ismena i do jej wizerunku psychologicznego dopasować taniec postaci teatralnej.

Tak więc inspiracja dziełem literackim nie prowadziła automatycznie do zilustrowania treści dramatu tańcem, tylko do wykreowania własnej wizji emocjonalnych napięć i skomponowania ich sekwencji w logiczny ciąg ruchu tancerzy mogący przekonać widza do takiej autorskiej interpretacji wielkiego arcydzieła.

Przy okazji pracy nad spektaklem *Antygona* muzyka była również inspiracją i najważniejszym komponentem kształtującym początek pracy nad choreografią, zarazem będąc najistotniejszą częścią pracy twórczej, która nadała jej ostateczny kształt. Bardzo zależało mi na nakreśleniu charakterystycznego rysu każdej postaci dramatu Sofoklesa. Decydując się na to, by w kameralny sposób opowiedzieć tę uniwersalną historię, dobierałam kameralne utwory. Pracując z ciekawymi i wrażliwymi artystami - studentami III roku Wydziału Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, mogłam się skupić na precyzyjnym przesłaniu, jakie płynie z tej opowieści. Dlatego poszukiwałam właściwej muzyki która oddałaby ducha i charakter poszczególnych postaci. Muzyka została przeze mnie starannie wybrana, tak aby idealnie oddawała nie tylko charakter i styl dramatu, ale także pomagała uwydatnić cechy, złożoność zachowań, rodzaj ruchu i towarzyszących mu emocji przyporządkowanych poszczególnym bohaterom *Antygony*.

[45] Sofokles -op.cit. s. 233.

Muzyka Jana Sebastiana Bacha nacechowana pięknem, harmonią, smutkiem i pełna pozytywnych uczuć towarzyszy postaci Antygony, głównej bohaterce mojego spektaklu. Wykonuje ona wzruszające solo w I scenie. Celowo wybrałam utwór z III cz. Partity skrzypcowej op. 2, d-moll - *Sarabanda*, ponieważ wspaniale ilustruje pełen emocji taniec Antygony z charakterystycznymi zawieszeniami, które są jak ciężkie oddechy. To jeden z najpiękniejszych utworów Bacha wybrzmiewający i pozostający na długo w pamięci również ze względu na harmonizujący z muzyką ruch z jego zawieszeniami i zejściami do parteru. Przykładem jest wyciągnięcie do góry ręki Antygony na wysoki dźwięk i posypanie głowy płatkami róż zebranymi z dywanu lub przylgnięcie całym ciałem do powierzchni dywanu w ślad za rozsypanymi płatkami w charakterystycznej pauzie i poderwanie się na powrót wraz z pasażem. Ta muzyka jest związana z choreografią jak jedno ciało przenikając się harmonijnie. To rodzaj symbiozy do której dążę w pracy nad moją wizją teatru tańca. W spektaklu muzyka Bacha rozbrzmiewa trzykrotnie. Po raz drugi w duecie sióstr gdzie wybrałam III cz. - *Largo* z Sonaty skrzypcowej op. 3, c-moll. Tym razem utwór brzmi jak rozmowa Antygony z Ismeną kiedy tańczą unisono lub opowiadają sobie nawzajem ich odczucia. To niezwykłe jak idealnie utwór oddaje ducha tego duetu i towarzyszące im emocje miłości, smutku i porozumienia. Trzeci utwór Bacha to VI.cz. - *Gigue* z Partity skrzypcowej op.3, E-dur do którego tym razem tańczy swoje solo Ismena. To taniec pełen wdzięku radości i idącego wraz tą z muzyką pozytywnego nastroju, który Ismena próbuje wnieść do dramatycznego momentu w spektaklu. Taniec Ismeny tak współgrający z wydźwiękiem tego błyskotliwego utworu jest jak promyk światła rzucony na mroczne losy jej siostry Antygony. Wybrałam wykonanie wspaniałej niemieckiej skrzypaczki Julii Fischer. To niezwykłe, że ta wszechstronna artystka jest również koncertującą pianistką i kameralistką, co daje jej szeroki wachlarz możliwości technicznych i interpretacyjnych. Kameralistyka jest niezmiernie istotna w rozwoju i dojrzałości muzyka solisty. Grane przez nią utwory brzmią perfekcyjnie i wręcz idealnie ukazują charakter tych dwóch tak różnych bohaterek, a jednocześnie tak sobie bliskich.

Drugim wybranym przeze mnie kompozytorem jest wyjątkowa islandzka artystka z wykształcenia wiolonczelistka Hildur Guðnadóttir[46]. Pracując nad scenariuszem do spektaklu szukałam muzyki, która najpełniej odda niebezpieczną osobowość i złożoność postaci Tejrezjasza złego wróżbity podłego podstępnego i niebezpiecznego człowieka, który stał się zabójcą mojej Antygony. Wybrałam utwory z filmu *Women talking.* Cztery z nich: *Teeth, Jumping, Pros and Cons i Doomsday* przyporządkowane są pojawieniu się i trzem solowym tańcom Tejrezjasza idealnie oddając jego charakter i pasując do rodzaju ruchu który dla niego ułożyłam. Wejście Tejrezjasza z charakterystycznym dźwiękiem dzwonów to jak zapowiedź nieuchronnej tragedii, która zbliża się coraz bardziej nieubłaganie wraz z jego kolejnymi „solowymi manifestacjami". Dwa pozostałe utwory *Always i Not All Men,* w których kolejno widzimy reakcję pozostałych bohaterów na złe emocje manifestowane przez Tejrezjasza. Utwór *Always* to odpowiedź Antygony, Eurydyki i Ismeny na oskarżenia wróżbity, który łączy swoje siły z Kreonem w duecie, będącym w opozycji do trzech kobiet. Natomiast utwór *Not All Men* to duet Kreona z Tejrezjaszem i sprzeciw Eurydyki, która chce ich rozdzielić. To co łączy te wszystkie utwory to niezmiennie postać Tejrezjasza i dlatego tak ważne było, żeby stylistyka tej muzyki była spójna i odmienna od muzyki towarzyszącej siostrom.

Trzecim kompozytorem jest wybitny polski artysta Krzysztof Penderecki, którego muzyka towarzyszy mi w mojej drodze artystycznej od 1996 roku w którym to poznałam mistrza, ponieważ miał miejsce mój debiut choreograficzny do jego I *Koncertu skrzypcowego*. To po tym spektaklu Mistrz powiedział do mnie po premierze „nie wiedziałem, że skomponowałem balet". Zawsze będę wspominać to ważne dla mnie zdanie. Po obejrzeniu tego spektaklu drugi mój Mistrz Jiří Kylián zaprosił mnie, bym odbyła staż choreograficzny w jego Nederlands Danse Theater. To dzięki muzyce Krzysztofa Pendereckiego moja „wyjątkowa muzykalność", jak to określił Jiří Kylián, została dostrzeżona. Nie mogło więc być inaczej i tym razem, ponieważ w punktach zwrotnych *Antygony* potrzebowałam specyficznej jakości brzmieniowej. Wybrałam cztery utwory: I cz.

[46] Hildur Guðnadóttir (ur. 1982) – islandzka kompozytorka i wiolonczelistka. Laureatka Oscara za muzykę do filmu *Joker.* Oprócz muzyki filmowej ma w swoim dorobku również utwory kameralne i solowe.

Trzech utworów w dawnym stylu w kameralnej wersji oraz II cz. *Serenada* ze *Suity na wiolonczelę* w wykonaniu Atom String Quartet, a także utwór *Ciaconne* z *Polish Requiem* w wersji kameralnej na skrzypce i altówkę w wykonaniu Marii Machowskiej i Artura Rozmysłowskiego. Ostatnim utworem Pendereckiego, który kończy mój spektakl, jest utwór w wersji na skrzypce solo *Cadenza* w wykonaniu Marii Machowskiej. To idealny utwór na finał tego spektaklu, w którym ginie Antygona, a także po scenie szaleństwa - Eurydyka. Ostatni taniec zrozpaczonej Ismeny trwa na ostatnich dźwiękach flażoletów przechodząc w przerażającą ciszę, która zostaje z Ismeną i patrzących na nią z oddali Tejrezjaszem i Kreonem. Po śmierci jest tylko ból rozpacz i cisza. Tak kończy się ostatni obraz *Antygony*. Bez muzyki Krzysztofa Pendereckiego nie byłoby możliwe uzyskanie takiej głębi, siły i przeżycia emocjonalnego. To ona wieńczy ten spektakl i oddaje głęboki sens tragedii.

3.2. Opis scen

Scena 1

Rozpoczęcie spektaklu to *Partita nr. 2 d-mol* cz. III *Sarabanda* Jana Sebastiana Bacha. Piękno tego utworu połączone z nieprawdopodobnym smutkiem i podniosłym nastrojem idealnie oddają charakter pierwszej sceny, kiedy to Antygona pojawia się sama - na czerwonym dywanie pokrytym czerwonymi płatkami - symbolizującymi krwawą ziemię, która przypomina jej o stracie ukochanego brata Polinejkesa. Kiedy zauważa jego miecz obsypuje go czerwonymi płatkami w ten sposób symbolicznie grzebie jego ciało. Wtedy rozlega się muzyka, a Antygona zaczyna swój taniec pełen rozpaczy, tęsknoty i bólu. To niezwykłe brzmienie solowych skrzypiec niezmiernie trafnie i poetycko odsłania widzowi uczucia i emocje jakie targają główną bohaterką dramatu Sofoklesa. Pauzy w muzyce są jak poszczególne sekwencje jej tańca zawieszone w niepewnej przestrzeni odsłanianej przed widzem historii Antygony. Doskonałość, harmonia muzyki i tańca miesza się tu z rozpaczą i szaleństwem.



Fot. 1.Wejście Antygony z głębi sceny na dywan.



Fot. 2. Podniesienie sztyletu brata Polinejkesa



Fot. 3. Przysypanie sztyletu płatkami symbolizuje pogrzebanie zmarłego brata.



Fot. 4. Solo Antygony po pogrzebaniu brata.

Scena 2

Rozpoczyna się muzyką Krzysztofa Pendereckiego. To I cz. - *Trzech utworów w dawnym stylu.* Na scenie widzimy Kreona, jego żonę Eurydykę i siostrę Antygony Ismenę. Ten niespodziewany utwór, tak różniący się od Sarabandy Bacha, ukazuje jak inne są emocje i nastawienie Króla w zderzeniu z emocjami Antygony. To celowe zbagatelizowanie i umniejszenie znaczenia problemu i cierpienia głównej bohaterki dramatu, tak jakby Kreon nie dostrzegał tego, co nadciąga. To prowokacyjne i pełne pychy, ale ironiczne spojrzenie na przewagę i pewność siebie władcy, który jest przekonany co do swoich racji i postanowień. To próba narzucenia pogrążonej w smutku Antygonie zdecydowanej woli króla, który przecież zakazał pochówku jej brata Polinejkesa. Jego taniec jest pełen pychy i lekkości a towarzyszy mu w tym królowa i Ismena podporządkowując się jego nastrojowi. Stąd *pizzicato,* które podkreśla tę pozorną lekkość i sarkazm potrzebny w tej scenie.



Fot. 5. Wejście Kreona z Ismeną i Eurydyką do Antygony klęczącej nad grobem brata.



Fot.6. Taniec Kreona, Ismeny i Eurydyki przed obserwującą ich Antygoną.

Scena 3

To duet dwóch sióstr, wspomnienie dzieciństwa, czasu kiedy były bezpieczne i szczęśliwe. Te czasy bezpowrotnie minęły chociaż Ismena próbuje ratować siostrę i poprzez wspólny taniec wpłynąć na zmianę jej decyzji. Ich duet obserwuje Kreon z Eurydyką. To próba połączenia się we wspólnym bólu Ismeny i Antygony. Dlatego powrót do muzyki Jana Sebastiana Bacha. Mój wybór to *Sonata nr. 3* cz. III. która ma w sobie tak potrzebną w tej scenie nostalgię i smutek. Idealnie oddaje połączenie się emocji obu sióstr i ich wzajemną troskę. Widzimy jak bardzo Ismena chce zaopiekować się zrozpaczoną siostrą i ukoić jej ból. To trudne zadanie i Ismena podążając za Antygoną próbuje poczuć jej emocje, ale nie ma wystarczającej siły charakteru by temu sprostać. Widzimy więc, jak wspólnie zmagają się z ocaleniem resztki piękna w nich, ponieważ tylko to ich jeszcze łączy. Podkreśla to wyjątkowa muzyka Bacha. Starają się tańczyć unisono, które przerywane jest jednak co chwila zawieszeniem jednej z nich. To piękna i jedyna scena kiedy są jednoznacznie razem niesione przez niezwykłą harmonię muzyczną skrzypcowej sonaty.



Fot. 7. Odpowiedź Antygony na taniec Kreona, Eurydyki i Ismeny z fot. 6.



Fot.8. Taniec sióstr Antygony i Ismeny.



Fot. 9. Końcówka wspólnego duetu sióstr i podejście Eurydyki z Kreonem.

Scena 4

Ukazuje komplikację w relacji królewskiej pary, odcień prawdy o emocjach Eurydyki poruszonej tańcem sióstr i reakcją okazaną przez Kreona na próbę ich porozumienia. Wybrałam *Suitę na wiolonczelę* cz. II Krzysztofa Pendereckiego, gdzie tajemnicze dźwięki i skomplikowana struktura tego kameralnego utworu ukazują nam taki właśnie specjalny rodzaj emocji między bohaterami duetu. To mieszanka przywiązania, nienawiści wzajemnych pretensji i brak porozumienia, która napędza skrajne uczucia i zachowania między nimi. To trudna, pełna agresji relacja tak różniąca się od ich tańca w tercecie ze sceny 2. To chwila prawdy o nich jaką poznajemy wraz z przebiegiem akcji dramatu. Widzimy jak Eurydyka i Kreon toczą ze sobą emocjonalną wojnę, co doskonale podkreśla właśnie utwór Pendereckiego. Eurydyka podchodzi w ciszy do Antygony i Ismeny próbując je uspokoić ale Kreon ją zatrzymuje. Rozpoczynająca się cz. II *Sarabande* wyzwala pełen pretensji i agresji duet Kreona i Eurydyki. Siostry wycofują się na tył dywanu. Duet kończy się przykrą dla Eurydyki konfrontacją ich uczuć. Wyraźna niechęć Kreona i unikanie dotyku Eurydyki z jego strony jest dla niej bolesne.



Fot. 10. Początek duetu Kreona i Eurydyki pełen agresji i gwałtownych partnerowań.



Fot.11. Kontynuacja sceny z fot. 9. Eurydyka zatrzymuje wzburzonego Kreona jednocześnie z charakterystycznym dźwiękiem w charakterystycznej pauzie muzycznej. Wykonują szereg dynamicznych partnerowań przerywanych co chwila tańcem unisono. Z tylnego lewego rogu dywanu obserwują ich Ismena z Antygoną, które w trakcie duetu Kreona z Eurydyką kilkakrotnie zamieniają się miejscami.



Fot. 12. Kontynuacja sceny z fot. 11. Kulminacja duetu, czyli odepchnięcie Eurydyki, która upada na dywan w jego lewym tylnym rogu tuż przy obserwujących ich Antygonie i Ismenie.



Fot. 13. Koniec duetu to odwrócenie głowy Kreona na gest Eurydyki, która chciała go zatrzymać.

Scena 5
Wejście Tejrezjasza, który pełni w tej historii specjalną i ważną rolę. To zły duch pozostałych bohaterów. U Sofoklesa przedstawiony jako wróżbita, czyli ten, który posiada specjalne, nadprzyrodzone moce, by wpływać na decyzje innych. W moim spektaklu jest złem wcielonym, przekleństwem dla Antygony. To on podjudza Kreona i powoduje, że finalnie pozostaje on przy swoim rozkazie kary śmierci za złamanie zakazu grzebania zdrajcy, jakim jest w jego mniemaniu brat Antygony Polinejkes. Jednocześnie to Tejrezjasz wykona ten okrutny wyrok. Dlatego potrzebny był tak inny rodzaj dźwięku na pojawienie się tej postaci i mój wybór utworu Hildur Guðnadóttir *Teeth* doskonale oddającego diametralną zmianę i grozę jaką wnosi postać Tejrezjasza, który pojawia się z głębi sceny na środku dywanu i gwałtownie rozdziela Eurydykę od Kreona. Wraz z następnym utworem tej samej kompozytorki zatytułowany *Jumping*. zaczyna swoje solo pełne pewności i przewagi nad pozostałymi bohaterami. Jest tajemniczy i niebezpieczny. Antygona czując jego przewagę odwraca się tyłem stojąc w głębi sceny. Ismena zaciekawiona podchodzi do tylnego brzegu dywanu wraz z Eurydyką. Kreon wycofuje się do przedniego lewego rogu dywanu. To tajemnicze solo Tejrezjasza który swym tańcem powoduje, że pozostali bohaterowie odczuwają nerwowość i strach przed nieuniknionym przeznaczeniem. Jest pewny siebie i podstępny, a jego taniec różni się od tańca pozostałych postaci. Jest ciężki, co podkreślam celowo używając częstych zejść do parteru połączonych z niskim zejściem w *plié.* To daje poczucie grozy i tajemnicy. Ruch jest wręcz, odpychający, co daje pożądany efekt potrzebny do przedstawienia charakteru tej postaci. Wykonuje dużo *slides* przesuwając się płynnie po dywanie i rozgarniając jednocześnie czerwone płatki. To wzmaga efekt szybkiego pojawiania się u stóp kolejnych postaci. Początkowo Tejrezjasz kończy swoje solo w przednim prawym rogu dywanu.


Fot. 14. Wejście Tejrezjasza z głębi sceny i rozdzielenie Eurydyki i Kreona.



Fot. 15. Spotkanie Tejrezjasza i Antygony na środku dywanu i próba jej zdominowania.



Fot. 16. Odepchnięcie Tejrezjasza przez Antygonę i początek jego pierwszego sola.

Scena 6

To dalszy ciąg brzmienia Hildur Gu∂nadóttir i utwór *Always*, który podtrzymuje nastrój wprowadzony przez Tejrezjasza, ale złagodzony przez dźwięk gitary. To idealny utwór do wprowadzenia odpowiedzi Antygony na złą emocję płynącą z solowego tańca wróżbity. To próba oszukania go i wprowadzenia do tej emocji bardziej łagodnego tonu. Antygona próbuje zmobilizować Eurydykę i Ismenę do opowiedzenia się po jej stronie wbrew judzącemu Tejrezjaszowi i ulegającemu mu Kreonowi. To taniec na temat skomplikowanych relacji i uczuć pomiędzy bohaterami dramatu. Dzięki tej muzyce widz zaczyna dostrzegać sieć powiązań, uczuć i łączących ich wzajemnych zależności, słabości i lęków, które wspaniale podkreśla wybrany przeze mnie utwór tej ciekawej islandzkiej kompozytorki. Antygona podchodzi wolno do przodu dywanu wskazując na miecz brata i zaczyna swoją odpowiedź na solowy taniec Tejrezjasza. Dołącza do niej Eurydyka i Ismena wszystkie stają przeciwko knującemu Tejrezjaszowi, który próbuje je poróżnić i wpłynąć na ich decyzje tańcząc między nimi. Zwłaszcza na Eurydykę zawieszoną pomiędzy miłością do Kreona, a współczuciem i zrozumieniem dla Antygony. Kreon stoi nieruchomo w prawym tylnym rogu dywanu wpatrzony w podłogę. Jest pogrążony w swoim świecie gdzie władza przemoc i bezwzględne zasady są nieodłącznym dominującym atrybutem władcy. W pewnym momencie Tejrezjasz widząc wachania króla oraz umacniający się sojusz trzech kobiet podchodzi do Kreona i wspiera go w utrzymaniu okrutnego rozkazu zabicia Antygony za nieposłuszeństwo. Ilustruje to ich duet w prawym tylnym rogu dywanu pełen wzajemnego siłowania się i ciężkich partnerowań.



Fot. 17. Początek odpowiedzi Antygony na pierwsze solo Tejrezjasza, która przechodzi w krótki duet, a potem płynnie w trio sióstr i Eurydyki, i następnie w kwintet z Kreonem i Tejrezjaszem w głębi dywanu.



Fot. 18. Podejście Antygony do Tejrezjasza i krótki wspólny duet, podczas którego Eurydyka przesuwa się na kolanach wzdłuż linii dywanu zagarniając rozsypane płatki z powrotem na dywan. Ismena i Kreon przyglądają się temu z prawego i lewego tylnego rogu.



Fot. 19. Rozwinięcie sceny z fot. 18, która przechodzi w kwintet sióstr z Eurydyką z przodu i Tejrezjasza z Kreonem w prawym tylnym rogu dywanu.

Scena 7
To zajrzenie w głąb zależności od siebie bohaterów i ich słabości zarazem. Dlatego celowo dalej pozostaję przy wyborze muzyki Hildur Guðnadóttir, tym razem do utworu *Not All Men*. Z nim zaczyna swój taniec Kreon. To solo pełne gniewu pokazujące jego ciemną stronę osobowości. Przechodzi ono płynnie w duet, który odsłania tajemniczy związek z wróżbitą Tejrezjaszem. To trudna skomplikowana relacja pełna przemocy bólu i tajemnicy. Łączy ich żądza władzy wzajemne lęki i słabości dzięki którym na siebie wpływają. To duet pełen emocji związanych z walką o władzę nad umysłem i ciałem nad sprawczością i niemocą, nad władzą totalną. Muzyka Hildur Guðnadóttir idealnie oddaje ten mroczny klimat i uczucia pomiędzy nimi. Pojawiające się znów solo gitary pokazuje emocje obserwujących duet Antygony, Ismeny a zwłaszcza Eurydyki, która przeżywa osobistą porażkę i rozpacz spowodowaną definitywną utratą uczuć Kreona. Próbuje wyrwać Kreona z tej pułapki jaką zastawił na niego żądny władzy Tejrezjasz ale ostatecznie ponosi porażkę. Towarzysząca tej scenie muzyka jest niejako do niej stworzona. To doskonała symbioza współistnienia z tańcem, dopełnienie i połączenie się w nierozerwalną integralną całość.



Fot. 20. Solo Kreona, który kieruje na początku swój taniec do Tejrezjasza w prawym przednim rogu dywanu nie zwracając uwagi na obserwującą go z głębi dywanu Eurydykę i klęczące z opuszczoną głową siostry.



Fot. 21. Kontynuacja sceny z fot. 19, która przechodzi w duet Kreona z Tejrezjaszem pełen siłowych partnerowań i prób zdominowania jednego przez drugiego. Duet zdradza emocjonalną więź między nimi. Siostry obserwują to przytulone do siebie.



Fot. 22. Kontynuacja sceny z fot. 21, która przechodzi w trio z Eurydyką. Siostry obserwują to z tylnego, prawego rogu dywanu.



Fot. 23. Kontynuacja sceny z fot. 22 z udziałem Eurydyki, która próbuje rozdzielić Kreona i Tejrezjasza odciągając króla od wróżbity.

Scena 8

To ostatnia niemal dziecięca próba zmiany nastroju podjęta przez Ismenę, która chce odwrócić przeznaczenie i okrutny los jaki czeka Antygonę. Dlatego wybrałam cz.IV *Partity nr 3* Bacha, która jest również ostatnią częścią ze zbioru *Sonaty i Partity* kompozytora. To rozpaczliwa próba odwrócenia uwagi wszystkich pozostałych bohaterów dramatu od tego, co nieuchronnie nadciąga, od tragicznego losu jej ukochanej siostry Antygony. Do tej sceny idealnie pasuje ten wybrany przeze mnie utwór i celowy wybór rodzaju tańca solowego Ismeny, który jest pełen udawanej radości życia na przekór wszystkiemu. To jej osobisty głos, potrzeba spokoju, dobra i dziecięcej radości. Pragnienie życia po prostu, bez żadnej komplikacji, bez bólu, strachu, i cierpienia. Tęsknota za pięknem i radością życia. Jej perfekcyjny taniec jest czystą apoteozą piękna, niczym nie zmąconą potrzebą harmonii i spokoju. Antygona obserwuje siostrę przechodząc wolno z prawego tylnego rogu dywanu do przeciwległego ze stojącym tam Tejrezjaszem, który ją zatrzymuje. W tym czasie Kreon podąża za Antygoną z prawego przedniego rogu dywanu a za nim Eurydyka.To krążenie wokół tańczącej Ismeny jest pełne napięcia i niewypowiedzianego gniewu wszystkich pozostałych na czele z Tejrezjaszem który ich obserwuje. To próba bez nadziei i spodziewanego efektu, ale Ismena musi ją podjąć tak jak w przypadku duetu z Antygoną, kiedy stara się wpłynąć na decyzję nieugiętej siostry i uchronić ją przed śmiercią w Scenie III do utworu Bacha. Tak teraz również do utworu tego kompozytora podejmuje się misji odwrócenia uwagi Kreona i zmiany jego decyzji co do ostatecznego w skutkach losu jej ukochanej siostry Antygony. Ponosi całkowitą porażkę a na więcej jej nie stać. Jest przecież delikatną wrażliwą i pełną lęku przed władcą dziewczyną, która nie zdecyduje się oddać życia w żadnej sprawie. W tej scenie również muzyka i taniec łączą się ze sobą w jeden klarowny przekaz.



Fot. 24. Reakcja Ismeny, która podchodzi na środek dywanu wykonując gest ostrzeżenia w kierunku Tejrezjasza próbującego zdominować w poprzednim siłowym duecie Kreona.



Fot. 25. Ismena tańczy trudne technicznie popisowe solo z sekwencjami piruetów, skoków i synkop Swoim tańcem próbuje zatrzymać dramatyczny ciąg wydarzeń, zmierzających do ukarania śmiercią Antygony.

Scena 9

To drugie solo Tejrezjasza i powrót do muzyki Hildur Guðnadóttir, która niesie za sobą powrót do złych, ciemnych i skomplikowanych emocji. To zwrot w stronę ustalonych reguł przez Kreona i wróżbitę gdzie nie ma miejsca na sentymenty i jednoznacznie pozytywne emocje. Tejrezjasz zaczyna swoje drugie solo przypominając o przewinie jaką było pochowanie jej brata Polinejkesa uznanego przez Kreona za zdrajcę. To powoduje strach i panikę u jej siostry, która cofa się przed tańczącym Tejrezjaszem do Eurydyki obserwującej to wszystko z prawego tylnego rogu dywanu stoją teraz razem przerażone siłą i bezwzględnością wróżbity. Kreon zatrzymał się na środku w głębi dywanu gdzie podążał za cofającą się przed nim Antygoną. Tejrezjasz kończy swoje solo w przednim prawym rogu dywanu. Przysiadając i czekając na dalszą kontynuację swojego planu. Tejrezjasz zaczyna swoje solo pełzając po ziemi usłanej krwawymi płatkami i przypominając wszystkim co tu się wydarzyło i kto powinien ponieść karę śmierci wydaną z rozkazu Kreona. To brutalna opozycja do emocji, jakie przez chwilę zaistniały za sprawą tańca Ismeny i pokazanie jej, że nie miała żadnej szansy by jej marzenia o pięknie i radości życia, które były tylko dziecięcymi mrzonkami mogły się spełnić. Próba zatrzymania dramatycznego ciągu wydarzeń zmierzających do wykonania wyroku śmierci na jej siostrze okazała się również mrzonką. Tejrezjasz powraca do emocji ze swojego pierwszego sola dlatego utwór *Pros and Cons* jest tak podobny do muzyki z pierwszego jego tańca.
Znów wykonuje swoje sekwencje pełzając po dywanie i rozgarniając dłońmi rozsypane na nim płatki. W pewnym momencie opiera się plecami o Kreona i zsuwa się w dół znów rozdzielając go od Eurydyki, która go odpycha od siebie. Kończąc swoje solo Tejrezjasz przyklęka mijając się z Eurydyką zagarniającą po raz trzeci rozsypane płatki z powrotem na dywan. Tym razem dochodząc do tylnego prawego rogu spotyka się z obserwującą ją Ismeną zaniepokojoną emocjonalnym stanem królowej.



Fot. 26. Drugie solo Tejrezjasza pełne parterowych sekwencji na dywanie. Wszyscy pozostali wycofują się kolejno: Kreon i Eurydyka do prawego górnego rogu, Antygona do lewego, tylnego rogu oraz Ismena, która przechodzi wzdłuż tylnej krawędzi dywanu w stronę siostry.

Scena 10

To powrót do muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Utwór *Ciaconne* z *Polish Requiem* w wersji kameralnej na skrzypce i altówkę. To znów powrót do kwintetu, gdzie każdy z bohaterów ostatni raz podejmuje ze sobą nawzajem dialog, polemikę, spór i próbę znalezienia wyjścia z tej skomplikowanej dla wszystkich sytuacji. Eurydyka z Ismeną prowadzą dialog z Tejrezjaszem, pełen dramatycznych wzajemnych oskarżeń. Próbują bronić Antygony przed bezlitosnym w swych sądach wróżbitą. Jednocześnie widzimy ostatnią rozmowę - duet Kreona i Antygony pełen napięcia i sprzecznych uczuć wobec siebie. To ostatnia dramatyczna próba znalezienia wyjścia z tego klinczu w jakim się oboje znaleźli. Kreon, który musi bronić swoich racji i wydanego przez siebie rozkazu zabicia tej, która się sprzeciwiła jego woli i pogrzebała brata i Antygony broniącej swoich przekonań dumnej i nieugiętej która ośmieliła się złamać jego zakaz. Żadne z nich nie chce zmienić zdania, nie może ugiąć się przed drugim. W tym czasie na środku czerwonej przestrzeni dywanu krążą wokół siebie Antygona z Kreonem, który postanawia wpłynąć na upartą w swych decyzjach bratanicę. Zaczynają tańczyć duet pełen wzajemnego żalu, pretensji i niechęci. Tym razem obserwujący to Tejrezjasz podjudza Antygonę, by nie uległa Kreonowi i nie zmieniła swego postanowienia. Eurydyka z Ismeną widząc podłe czyny wróżbity wysyłają w jego kierunku słuszne oskarżenia. Ostatecznie Tejrezjasz rozdziela Antygonę od Kreona. Na to reaguje Eurydyka błagając go o litość dla niezłomnej dziewczyny, a Ismena podejmuje ostatnią próbę uratowania siostry przed nieuchronnie nadciągającą śmiercią w trakcie ich krótkiego duetu, który przerywa Antygona odsuwając siostrę i podejmując tym samym ostateczną decyzję. Godząc się ze swoim losem, ale zostając wierną ideałom i zasadom, w które wierzy.



Fot. 27. Rozpoczyna się drugi kwintet, w którym Tejrezjasz przechodzi wzdłuż przedniej krawędzi dywanu wykonując kulisty ruch rąk. W prawym tylnym rogu tańczą unisono Ismena z Eurydyką wykonując płynne sekwencje rękami. Antygona z Kreonem obserwują się krążąc wokół siebie.



Fot. 28. Kontynuacja sceny z fot. 27, gdzie Tejrezjasz przechodząc wzdłuż przedniej krawędzi dywanu odnajduje pogrzebany sztylet Polinejkesa, na co wskazuje palcem przerażona Antygona. Eurydyka z Ismeną kontynuują swój duet w głębi.



Fot. 29. Kontynuacja sceny z fot. 28. Krótkie dynamiczne solo Kreona z efektownymi skokami.



Fot. 30. Kontynuacja sceny z fot. 29. Ismena z Eurydyką oraz Tejrezjasz po przeciwnej stronie biegną wzdłuż bocznych krawędzi dywanu. Antygona z Kreonem kierują się do centrum.



Fot. 31. Kontynuacja sceny z fot. 30. Duet Kreona z Antygoną, która broni się przed jego natarczywością. Ismena z Eurydyką obserwują to w głębi po prawej, a Tejrezjasz z przodu po lewej stronie dywanu. Duet z licznymi parterowymi i wysokimi partnerowaniami pełen negatywnych emocji.



Fot. 32. Kontynuacja sceny z fot.31.Tejrezjasz podbiega i rozdziela Kreona i Antygonę tańcząc krótkie solo z ruchem ręki oznaczającej podcięcie szyi. Przypomina o winie Antygony. Dobiegają też Ismena z Eurydyką. Wszyscy obserwują Tejrezjasza.



Fot.33. Kontynuacja sceny z fot.32. Po geście podcięcia szyi Eurydyka obejmuje Tejrezjasza próbując go powstrzymać. W tym czasie Ismena przytula Antygonę. Kreon obserwuje to w napięciu.



Fot.34. Kontynuacja sceny z fot.33. Ismena podchodzi do Tejrezjasza i ostrzega go po raz drugi charakterystycznym gestem dłoni i spycha do lewego przedniego rogu. Wraz z nią podchodzi Antygona. W głębi patrzą na siebie Eurydyka z Kreonem.



Fot.35. Kontynuacja sceny z fot.34. Ismena i Antygona tańczą krótki duet unisono pełen sekwencji rąk wokół głowy wyrażających bezradność i zagubienie. Tejrezjasz obserwuje je z przodu sceny wraz z Eurydyką i Kreonem stojących w głębi dywanu naprzeciwko siebie.



Fot.36. Kontynuacja sceny z fot.35. Antygona przerywa duet i odprowadza Ismenę do prawego przedniego rogu dywanu. Za nimi podąża Tejrezjasz. Eurydyka i Kreon obserwują to z głębi sceny.



Fot.37. Kontynuacja sceny z fot.36. Na ciszy do Tejrezjasza na środku dywanu podchodzą Antygona, Eurydyka i Kreon z trzech przeciwnych stron wykonując gest ręką zatrzymujący Tejrezjasza.

Scena 11 -

Powrót do muzyki Hildur Guðnadóttir i utwór *Doomsday*, który w klimacie nawiązuje do poprzednich solówek Tejrezjasza i tworzy spójny, wyrazisty głos tej charakterystycznej i kluczowej dla całego dramatu postaci. To ostateczne oskarżenie, od którego nie ma już odwołania. Konsekwencja tego głosu jest niemożliwa do podważenia przez Kreona, ponieważ to głos zgodny z jego wolą i rozkazem. Komplikacja i rozterki króla w trakcie rozwoju tej historii nie mają już znaczenia wobec ostatecznych argumentów i oskarżeń Tejrezjasza. Antygona musi zginąć. Utwór Hildur Guðnadóttir doskonale i konsekwentnie podkreśla te ostateczne wnioski. To precyzja i brzmienie tego oraz pozostałych wybranych utworów dla trzech solówek Tejrezjasza jest kluczowa dla klarownego przekazu tej opowieści. Tym razem jest to utwór Hildur Ingveldar Guðnadóttir - *Doomsday* - to trzecie i ostatnie solo Tejrezjasza, w którym rzuca ostateczne oskarżenie Antygony o sprzeniewierzeniu się królewskiej woli Kreona. Nie ma już odwrotu. Każda ze stron tego dramatu zostaje przy swoich racjach, a jedyne poplecznicy Antygony siostra Ismena i królowa Eurydyka patrzą w milczeniu, bezruchu i przerażeniu że straszliwy los dumnej, nieugiętej dziewczyny się dopełnia, kiedy wróżbita kończąc swoje solo wskazuje na odkryty sztylet zdrajcy Polinejkesa. To znak dla Kreona że musi ukarać nieposłuszną bratanicę. Muzyka Hildur przechodzi płynnie w utwór *Cadenza* Krzysztofa Pendereckiego. To solo skrzypcowe jest wzruszające, wielowarstwowe, zmieniające nastrój i dramatyczne w swoim wyrazie wspaniale podkreśla wagę tej sceny i odsłania skomplikowane relacje w jakich znaleźli się bohaterowie którzy postawieni zostali przez los w sytuacji beznadziejnej i skazanej na porażkę. To wskazanie na sztylet Polinejkesa, symbolicznie pogrzebany wraz z ciałem wbrew zakazowi Kreona, jest donosem na nieposłuszną Antygonę. To ostatecznie wydanie na nią wyroku śmierci i pozostawienie Kreona w sytuacji, z której nie ma wyjścia. Tylko śmierć Antygony jest honorowym rozwiązaniem i utrzymaniem prestiżu pozycji króla Kreona wobec wszystkich uczestników tego dramatu.



Fot.38. Tejrezjasz zaczyna swoje trzecie solo z charakterystycznymi niskimi *plie'* i *slide* po podłodze z rozgarnianiem płatków rękami. Eurydyka i Kreon rozbiegają się w przeciwne tylne rogi dywanu, a Ismena trzyma kurczowo Antygonę w prawym górnym rogu. Obserwują Tejrezjasza.



Fot.39. Tejrezjasz kończy solo w parterze wskazując na sztylet Polinejkesa. Pozostali obserwują go.

Scena 12

To *Cadenza* - kameralna wersja na skrzypce solo w kompozycji Krzysztofa Pendereckiego kończy ten dramat. Widzimy w niej pięcioro bohaterów ostatecznie zawieszonych w nieuchronności dobiegającej kresu historii Antygony, która za wyznawane wartości i przekonania zapłaciła najwyższą cenę. Kreon rozpoczyna solo wywołany przez odwróconego w jego kierunku Tejrezjasza wskazującego na niego palcem. Antygona obserwuje go nieruchomo stojąc w prawym górnym rogu dywanu i kiedy król zwraca się w jej kierunku próbując przytulić ją ostatni raz, odpycha go z odrazą patrząc na nich oboje. Kreon przyklęka do wróżbity podając mu sztylet tym samym decydując kto wykona wyrok. Eurydyka stojąca w lewym przednim rogu podbiega do Tejrezjasza ostatni raz próbując go powstrzymać. Zostaje jednak brutalnie odepchnięta i pokonana. Antygona zaczyna swój ostateczny taniec pełen złości i buntu. Poddając się w końcu woli Kreona klęka i czeka na podchodzącego do niej Tejrezjasza, który podrzyna jej gardło sztyletem Polinejkesa. Ta okrutna śmierć dzieje się na oczach wszystkich pozostałych uczestników tego dramatu Sofoklesa. Tylko Kreon, który wydał ten wyrok odwraca się nie chcąc być świadkiem egzekucji. Eurydyka wpada w szał. Tańczy solo pełne rozpaczy i gniewu. Dobiega do Kreona szarpiąc się i miotając bezradnie, patrzy na triumfującego Tejrezjasza, który odniósł ostateczne zwycięstwo nad nimi wszystkimi. Po chwili, cofając się przed napierającym na nią Tejrezjaszem, pada martwa nie wytrzymując tej tragicznej i straszliwej w skutkach decyzji jej męża. Kreon pozostaje niewzruszony. Tańczy duet z Tejrezjaszem jego jedynym sojusznikiem. Płaci cenę za utrzymanie władzy absolutnej zostając sam z podłym i fałszywym współtwórcą tego zniszczenia, bezwzględnym wróżbitą. Ismena tańcząc na końcu *Cadenzy* w oddali próbuje oszukać dramatyczną rzeczywistość ze swoją delikatnością, ale też tchórzostwem, które jest w rezultacie milczącą zgodą na śmierć siostry. Zostaje przy Kreonie i Tejrezjaszu, poddając się ich władzy i w milczeniu akceptując ich czyny. To prawdziwy wydźwięk tego dramatu. To pokazanie tych dwóch postaw wobec zła. Czym naprawdę kończy się milcząca zgoda Ismeny na odebranie wszystkiego, w co się wierzy, co się kocha za cenę zachowania życia stojącą w opozycji do zdecydowanego sprzeciwu jej siostry, która za wierność swoim przekonaniom zapłaciła najwyższą cenę, czyli poświęciła swoje życie. Tu nie ma wygranych. Nawet śmierć Eurydyki to wynik strachu, słabości wobec despotycznego męża i słabego sprzeciwu. To niezmiennie archetypiczna postać Antygony pozostaje niezłomną i jedyną bohaterką dramatu Sofoklesa. Ostatni obraz spektaklu to stojący Kreon z Tejrezjaszem nad ciałami Antygony i Eurydyki w półmroku, w oddali widzimy też Ismenę wszystkich ogarnia ciemność i cisza. Antygona okazała się silniejsza od pozostałych pomimo swojej śmierci. Jej legenda osoby niezłomnej przetrwała i jest symbolem dla wielu pokoleń, które walczą o swoje przekonania. Przegraną jest Eurydyka, gdyż okazała się zbyt słaba, by stanąć jednoznacznie po stronie głównej bohaterki. Ta słabość doprowadziła ją do jej śmierci. Kreon wraz z Tejrezjaszem, chociaż postawili na swoim, nie mają poczucia zwycięstwa, a śmierć Eurydyki kładzie się cieniem na relacji między nimi. Ismena przerażona, słaba i samotna zrozumiała swój błąd - ponieważ niewybaczalny brak jej stanowczej postawy i obrony swojej siostry spowodował poczucie winy, z którym będzie musiała żyć do końca swoich dni w cieniu Kreona i Tejrezjasza. Choć Kreon oddaje sztylet Tejrezjaszowi, by wykonał wydany przez niego wyrok i zabił Antygonę, to przecież nie znaczy, że nie jest winny jej śmierci. Jest winny, bo to jego wolę wypełnił podstępny wróżbita. Muzyka *Cadenzy* wzruszająco opowiada dramatyczne momenty tej wstrząsającej tragedii. To płacz, niemoc i ból wszystkich biorących w niej udział. Ten solowy głos skrzypiec z kompozycji Krzysztofa Pendereckiego dokładnie oddaje emocje poszczególnych bohaterów tańczących swoje historie. Robi to zdecydowanie precyzyjniej niż opisujące je słowa. Tylko Mistrz Penderecki potrafił tak idealnie oddać złożoność emocji poprzez muzykę, jednocześnie zachowując nowoczesność i dzięki temu uniwersalność przekazu. To dzięki jego muzyce dramat zyskał ponadczasowość i głębię. Tak właśnie rozumiem misję jaką niesie teatr tańca i jedynie taki teatr chcę tworzyć.

To doskonały przykład symbiozy i siły jaką niesie ze sobą związek muzyki i tańca. Wierzę, że taki teatr pozostaje z widzem na długo po zapadnięciu kurtyny. Precyzja opowieści, wyjątkowej muzyki, współczesnego tańca wspartego literaturą niosą tutaj ponadczasowe uniwersalne przesłanie.



Fot.40. Scena rozpoczyna się od wskazania przez Tejrezjasza na Kreona jako tego, który musi ogłosić wyrok. Kreon rozpoczyna swoje ostatnie solo. Siostry i Eurydyka obserwują to stojąc naprzeciwko siebie po przekątnej.



Fot.41. Kontynuacja sceny z fot.40. Kreon w trakcie swojego sola przypada do Tejrezjasza wykonując szereg sekwencji parterowych. Siostry i Eurydyka nadal obserwują to w napięciu.



Fot.42. Kontynuacja sceny z fot.41. Kreon wstaje pełen wątpliwości i tańczy dalej solo nie mogąc podjąć decyzji. Wyrażają to jego urywane ruchy rąk wokół ciała. Ismena powoli przechodzi w głąb do lewego tylnego rogu.



Fot.43. Kontynuacja sceny z fot.42. Kreon podchodzi w trakcie sola do Antygony i przytula ją.



Fot.44. Kontynuacja sceny z fot.43. Antygona odpycha gwałtownie Kreona na środek dywanu. W tym czasie Eurydyka przemieszcza się wolno wzdłuż bocznej krawędzi w stronę lewego rogu.



Fot.45. Kontynuacja sceny z fot.44. Odepchnięty Kreon kończąc swoje solo podbiega do Tejrezjasza i sięga po sztylet. Podnosi go wysoko w górę zwracając się do Antygony. Ismena obserwuje go w napięciu kontynuując swoje wolne przejście.



Fot.46. Kontynuacja sceny z fot.45. Kreon zwraca się do Tejrezjasza i podnosząc go przekazuje mu sztylet. Antygona gwałtownie wycofuje się do środka dywanu. Przerażona zakrywa dłońmi głowę.



Fot.47. Kontynuacja sceny z fot.46. Eurydyka widząc Tejrezjasza ze sztyletem w dłoni po raz drugi obejmuje go próbując go zatrzymać.



Fot.48. Kontynuacja sceny z fot 47. Tejrezjasz odpycha przytuloną Eurydykę i odwraca się do niej wyciągając w jej kierunku sztylet, przed którym ona się wycofuje. Antygona tańczy swoje dramatyczne solo, a Kreon obserwuje to z prawego przedniego rogu. Ismena stoi w lewym tylnym rogu.



Fot. 49. Kontynuacja sceny z fot.48. Antygona tańczy pełne ostrych szarpanych gestów solo w centrum, a z głębi obserwuje ją Ismena i dochodzący do tylnego prawego rogu Tejrezjasz z Kreonem. Eurydyka stoi z przodu dywanu po lewej stronie.



Fot.50. Kontynuacja sceny z fot.49. Tańcząca Antygona miota się biegając pomiędzy stojącymi pozostałymi postaciami.



Fot.51. Kontynuacja sceny z fot.50. Antygona wraca do centrum i pada na kolana w geście poddania się. Pozostali ruszają w jej kierunku.



Fot.52. Kontynuacja sceny z fot.51. Wszyscy podbiegli do skulonej Antygony i zaczynają się nad nią pochylać. Antygona nie podnosi głowy.



Fot.53. Kontynuacja sceny z fot.52. Wszyscy podnoszą Antygonę. Wykonują z nią wolne przechylenia raz w jedną, raz w drugą stronę oraz ruchem kolistym, po którym Antygona znów pada.



Fot.54. Kontynuacja sceny z fot.53. Podczas kolejnego podniesienia Antygony Tejrezjasz staje nagle naprzeciwko Antygony i popycha ją w stronę Kreona, ten przytrzymuje ją i odciąga w stronę prawego przedniego rogu dywanu. Za nimi podąża Tejrezjasz, a Eurydyka i Ismena nieruchomieją.



Fot.55. Kontynuacja sceny z fot.54. Kreon rzuca Antygonę na kolana, a Tejrezjasza popycha do niej Tejrezjasz podrzyna jej gardło zdecydowanym ruchem sztyletu. Antygona pada z przodu przed dywanem. W tym czasie tylko Kreon biegnie w głąb odwracając się tyłem do egzekucji.



Fot.56. Kontynuacja sceny z fot.55. Antygona pada na ziemię. Ismena biegnie w głąb lewego rogu i odwraca się tyłem do widowni zakrywając ręką usta. Eurydyka podbiega do środka dywanu i zaczyna gwałtowne solo. Tejrezjasz stoi nad Antygoną ze sztyletem uniesionym w górę.



Fot. 57. Kontynuacja sceny z fot.56. Tejrezjasz podchodząc do wyłaniającego się z głębi dywanu Kreona tańczy z nim centralnie duet, w którym wykonuje gest podcięcia gardła w stronę Eurydyki. Ismena pozostaje odwrócona tyłem do widowni w lewym tylnym rogu.



Fot. 58. Kontynuacja sceny z fot.57. Eurydyka znów tańczy wykonując dramatyczne uderzenia rękami w siebie. Kreon odciąga Tejrezjasza w prawy tylny róg. Ismena stoi bez ruchu.



Fot. 59. Kontynuacja sceny z fot.58. Eurydyka dalej wykonuje swoje dramatyczne solo czołgając się w stronę leżącej Antygony. Kreon i Tejrezjasz obserwują ten taniec. Ismena stoi tyłem.



Fot. 60. Kontynuacja sceny z fot.59. Eurydyka biegnie w stronę Kreona chcąc go uderzyć, a ten chwyta ją za rękę, którą ona wyrywa bijąc go pięściami i odpychając do krawędzi dywanu. Ismena odwraca się w ich kierunku. W głębi po prawej niewidoczny Tejrezjasz wtapia się w czerń sceny.



Fot. 61. Kontynuacja sceny z fot. 60. Eurydyka w duecie z Kreonem. Ten unosi ją w wysokim podniesieniu. Jej ręka jest wysoko uniesiona jakby w poszukiwaniu ratunku. W tym czasie Tejrezjasz podchodzi prawie niewidoczny bokiem sceny do leżącej Antygony.



Fot.62. Kontynuacja sceny z fot.61. Kreon popycha Eurydykę w stronę Tejrezjasza, a ta cofa się przed napierającym na nią wróżbitą zakrywając dłońmi twarz. Ismena obserwuje ich bez ruchu.



Fot.63. Kontynuacja sceny z fot.62. Cofająca się przed Tejrezjaszem Eurydyka wpada w ręce Kreona i osuwa się na dywan pod stopy Ismeny.



Fot.64. Kontynuacja sceny z fot.63. Troje patrzą na leżącą u ich stóp martwą Eurydykę.



Fot. 65, Kontynuacja sceny z fot.64. Kreon i Tejrezjasz wycofują się na środek dywanu. Tańczą unisono dramatyczny duet pełen wymownych gestów i zejść do parteru. Ismena zostaje na miejscu w głębi dywanu pochylona nad leżącą Eurydyką.



Fot.66. Kontynuacja sceny z fot.65. Kreon i Tejrezjasz kończą swój duet wycofując się z zaciśniętymi pięściami w tylny prawy róg dywanu. Ismena stoi z opuszczoną głową.



Fot. 67. Kontynuacja sceny z fot.66. Kreon i Tejrezjasz odwracają się tyłem w głębi dywanu, Ismena podbiega na środek i zaczyna solo końcowe. Zbiera płatki róż i sypie na siebie podobnie jak Antygona potem pada na dywan. Wstając tańczy jeszcze przez chwilę w ciszy. Z oddali obserwują to, odwracając głowy w jej kierunku, Kreon i trzymający go za ramię Tejrezjasz.

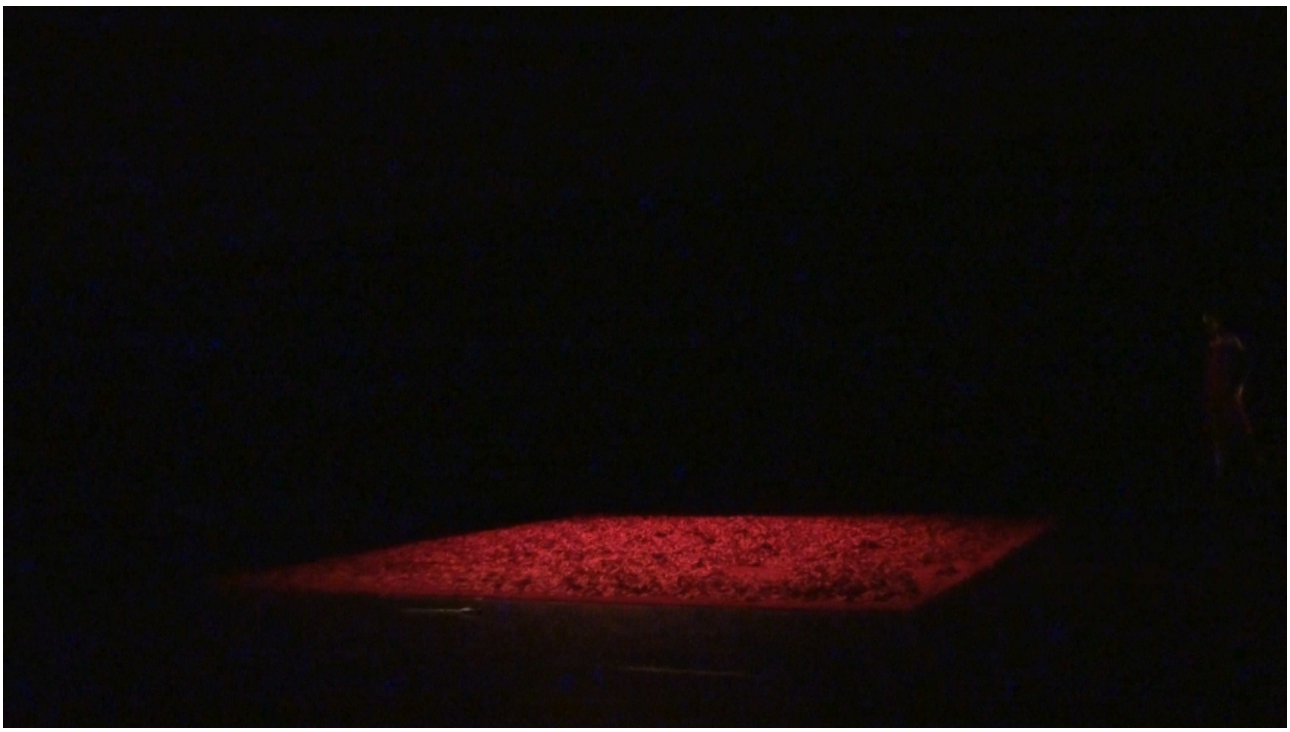


Fot.68. Kontynuacja sceny z fot 67. Kończąc swoje solo Ismena zwraca głowę w kierunku martwej Antygony obserwowana przez Tejrezjasza i Kreona w całkowitej ciszy, bezradnie rozkładając ręce. Z takim obrazem widz pozostaje do zamknięcia kurtyny.

3.3. Oprawa plastyczna spektaklu - scenografia, kostiumy, światła

Wierna swoim przekonaniom, że najważniejszy w teatrze tańca jest „żywy" aktor - tancerz usiłujący przekazać widzowi swoje emocje przy pomocy ruchu i muzyki, staram się w moich spektaklach ograniczyć rolę scenografii do niezbędnego minimum. W Antygonie tworzy ją miękki, czerwony dywan zasypany na całej powierzchni płatkami materiału imitującymi płatki róż. Ta przestrzeń symbolizuję ziemię tebańską, na której rozgrywa się tragedia. Ziemia skąpana jest we krwi bratobójczej walki i Antygona chcąc pogrzebać brata musi go tą krwawą ziemią przysypać. Polinejka symbolizuje jego miecz, ważny rekwizyt, który musi mieć swoją wagę i autentyczność. W moich scenografiach taki dywan pojawia się już od kilku spektakli. Przekonałam się że takie podłoże znakomicie nadaje się do tańca, jeśli choreografowi zależy, aby wykonawcy tańczyli na bosaka. Czasami używałam ciężkiego obuwia dla tancerzy, ale jednak bosa stopa w tańcu współczesnym najlepiej harmonizuje z charakterem sekwencji ruchowych, jakie są niezbędne do wyrażenia silnych emocji.

Tło stanowią dwa czarne parawany, które symbolicznie przedstawiają drzwi pałacu, z którego wychodzi Kreon. To również moje ulubione stałe elementy scenografii, których używam w swoich spektaklach w różnych konfiguracjach. Tutaj ich rola jest skromna, ale wystarczająca. Są one stopione z czarnym horyzontem i nieeksponowane światłem.



Czerwony dywan 4x4 m. pokryty czerwonymi płatkami.



Czerwony dywan w proporcji do tancerki.

Kostiumy od kilku lat projektuję dla moich tancerzy osobiście. Oczami wyobraźni widzę każdą postać ze szczegółami. Projekty nie muszą być malarskie i doskonałe plastycznie. Tak jak dziełem scenografa jest to, co widzimy na scenie, a nie projekt, tak dla kostiumografa efektem jego pracy jest kostium na konkretnej osobie w spektaklu *Antygona* obarczonej konkretnymi zadaniami do wykonania. Projekty są bardzo ważne dla pracowni krawieckich, gdzie fachowemu personelowi musiałam dać pogląd na wymiary kostiumu, decyzję jak kroić materiał, jaki to będzie materiał i jak potem kostium będzie używany przez konkretne osoby w spektaklu *Antygona*. Sam projekt nie wystarcza. Niezbędne są długie rozmowy, wyjaśnienia, odpowiedzi na liczne pytania i cierpliwe przekonywanie w momencie, kiedy pada zdanie, że „tego nie da się zrobić" Często na takich spotkaniach słyszę od kierownictwa pracowni krawieckich, że dobrze jest widzieć tak czytelne projekty, z których wynikają konkretne zalecenia dla ich pracy. Zawsze szczegółowo wyjaśniam każdą zaszewkę, czy rodzaj drapowania, nie mówiąc już o rodzaju tkaniny i wykończeniach takich jak lamówka, guziki, stebnowanie itd. Projektowałam kostiumy do wielu moich spektakli teatru tańca, ale też w dużych realizacjach operowych, również dla solistów i artystów chóru. W *Antygonie* jest tych kostiumów tylko pięć, ale musiałam się długo zastanawiać, jak mają być dobrane do opowieści i jak je wystylizować wobec tradycji, jaką narzuca teatr grecki z jego antycznymi kanonami.

„Antygona"

Antygona

Julia Buczyńska








„ Antygona "
Eurydyka
Julia Dąbrowska





„Antygona"

Ismena

Julia Witczak





„Antygona" Tejrezjasz

Nikola Zientarska






„Antygona
Kreon
Mateusz Pindelski



Światła w spektaklu *Antygona*

Światła w spektaklu Antygona pełnią bardzo ważną dopełniającą funkcję. Budują napięcie i skupienie od pierwszej sceny. Po podniesieniu kurtyny widzimy czerwony dywan obsypany czerwonymi płatkami róż w delikatnym spocie ciepłego sepiowego światła gdzie z głębi pojawia się postać Antygony. Z przodu dywanu oświetlony wąską smugą białego światła leży sztylet zabitego w pojedynku brata Antygony - Polinejkesa.

Kiedy Antygona wchodzi na dywan widzimy jej postać otuloną delikatnym ciepłym spotem górnego światła które niejako szkicuje jej piękno i szlachetność charakteru, jednocześnie podkreślając jej podniosłe emocje, kiedy klęka i zasypuje sztylet płatkami przy dźwiękach muzyki Bacha. Jej twarz i ręce łapią się w cienką białą smugę oświetlającą ważny rekwizyt - sztylet - jedyny w tym spektaklu który jednak pełni kluczową rolę. Ta scena podkreślona przez tę wiązkę białego światła stanowi oś i odniesienie wszystkich postaci dramatu względem siebie nawzajem. Musiało więc być podkreślone wyjątkowym, a jednocześnie subtelnym efektem świetlnym. Antygona wstając obsypuje nimi również swoją twarz, a światło rozszerza się na cały dywan i dochodzą przelotowe boczne kontry na bardzo małym procencie, które potęgują wrażenie głębi i wielowymiarowości tej kluczowej postaci spektaklu. Tak właśnie budują się emocje dramatu wprowadzając widza w świat pełen cierpienia i tajemnicy głównej bohaterki.

W tle obserwujemy wejście trójki postaci: Kreona, Eurydyki i Ismeny którzy wyłaniają się z głębi sceny z za czarnych parawanów łapiąc się w poprzednie światło końcówki tańca Antygony. Kiedy rozlega się następny utwór Krzysztofa Pendereckiego następuje zmiana w natężeniu i to ciepłe światło staje się bardzo jasne. Ten efekt rozświetlenia czerwonego dywanu uzasadniony jest odmiennym charakterem tańca i emocji bohaterów.

Wraz z ponownym motywem muzyki Bacha siostry Antygona i Ismena tańczą duet pełen miłości i tęsknoty za dziecięcymi latami światło łagodnieje i ociepla się uzyskując wrażenie ich bezpiecznego azylu. Dołącza do nich duet Eurydyki z Kreonem w prawym przednim rogu dywanu

który, rozgrywa się w delikatnej poświacie ciepłego światła i jest jak wspomnienie tego bezpiecznego czasu również dla tych dwojga bohaterów.

Kontynuacja opowieści inspirowanej dramatem Sofoklesa w moim spektaklu to skomplikowany psychologicznie duet Kreona z Eurydyką do muzyki Pendereckiego, odbywa się on dalej w ciepłym świetle z pierwszego trio, ale wymusza on niejako delikatne przygaszenie całego dywanu uzyskując dzięki tej zmianie bardziej intymny charakter ich rozmowy.

Pojawienie się następnej bardzo ważnej postaci Tejrezjasza przynosi całkowitą zmianę światła na lekko niebieską zimną poświatę z górnego spotu, co daje bardzo tajemniczy pełen niepokoju klimat towarzyszący temu wejściu. Następuje również zmiana muzyki na anonsującą wejście nowego bohatera o zupełnie odmiennym brzmieniu kompozycję Hildur Guðnadóttir. Kontynuacja tej muzyki to solo Tejrezjasza, które obserwują pozostali bohaterowie dramatu. Antygona, Eurydyka, Ismena stoją w tylnym lewym rogu dywanu, ich sylwetki otula zimny niebieski spot. Natomiast Kreon obserwuje solo w prawym tylnym rogu dywanu w lekkim półmroku zimnego światła. Środek gdzie tańczy swoje solo Tejrezjasz jest lekko dopalony zimnym białym światłem i przelotowymi białymi kontrami co daje niezwykły efekt wizualny jakby czerwone płatki były delikatnie pokryte szronem.

Następna scena to powrót do ciepłego światła z duetu sióstr, gdzie zaczyna swój taniec Antygona w odpowiedzi na I solo Tejrezjasza, jej solo przechodzi w kwartet, a potem w kwintet z Kreonem. Muzyka to kontynuacja kompozycji Hildur Guðnadóttir. Celowy powrót do ciepłego światła jest związany z emocją, jaką niesie taniec Antygony, która wraz z Eurydyką i Ismeną przeciwstawiają się złej energii_Tejrezjasza.

Następna scena rozpoczyna się w ciepłym lekko przyciemnionym świetle, gdzie Kreon tańczy swoje solo, które przechodzi w duet z Tejrezjaszem i ujawnia skomplikowaną psychologicznie relację pełną zła, ale też mrocznej zależności pomiędzy nimi, co powoduje włączenie się pod koniec tego duetu Eurydyki, która w ciepłej poświacie na kolanach zbierała płatki róż zagarniając je z podłogi na dywan. Tu wyjątkowo muzyka Hildur Guðnadóttir łączy ze sobą złą

energię z sola Tejrezjasza z nostalgią dźwięku o specjalnej barwie jaką wydaje cytra. Dzięki przygaszeniu ciepłego światła płatki tym razem zmieniają barwę na ciemny burgund co również ma podkreślać skomplikowaną naturę Kreona poddającego się manipulacji Tejrezjasza.

Powrót muzyki Bacha to solo Ismeny i próba odwrócenia uwagi od mrocznego nastroju i złej emocji jaką niesie poprzedni duet. Naprowadza ono na zmianę natężenia poprzedniego ciepłego światła i wzmocnienie go co pozwala widzowi na odrobinę oddechu i daje szansę na odebranie czystego piękna tego tańca, które niesie światło właśnie. Światło znów się lekko przyciemnia ponieważ widzimy reakcję Tejrezjasza, który przytrzymuje Antygonę, a ta odpycha go na na ziemię w tylnym lewym rogu dywanu. Wszyscy pozostali biegną w stronę leżącego Tejrezjasza pragnąc go również powstrzymać. Ten jednak tańczy swoje II solo pełzając po podłodze do muzyki Hildur Guðnadóttir odpychając śledzących ją pozostałych bohaterów dramatu. Podobnie jak muzyka, przygaszone światło podkreśla powrót złych i destrukcyjnych emocji, które prowadzą wszystkich do dramatycznego finału.

Tejrezjasz kończy swoje II solo w prawym górnym rogu dywanu. Wtedy po raz ostatni Ismena, Eurydyka i tańczący duet z Antygoną Kreon próbują zmienić tragiczny koniec tej historii. Światło się lekko rozjaśnia ukazując wszystkich w miękkiej poświacie ciepłej sepii jednocześnie podkreślając środek dywanu na którym tańczą swój duet - będący ostatnią rozmową - Kreon i Antygona. Po przeciwnych stronach dywanu tańczą Eurydyka z Ismeną oraz osamotniony w swej zaciekłości i oskarżeniach wobec Antygony - Tejrezjasz. Prowadzą ze sobą niejako dialog oskarżyciela z obrończyniami niewinnej ofiary bezdusznego rozkazu Kreona. Wszystko to przy dźwiękach utworu Krzysztofa Pendereckiego. Delikatnie ciepłe kontry zza kulis dodają postaciom wielowymiarowości i pięknie rzeźbią ich tańczące ciała zanurzone w tym świetle.

Powrót zimnego białego światła to III solo Tejrezjasza, który wraz z muzyką Hildur Guðnadóttir przerywa sojusz sióstr i Eurydyki oraz wahanie Kreona przypominając winę Antygony i konieczność wypełnienia się woli Kreona. To rzucenie ostatniego oskarżenia i wskazanie na sztylet Polinejkesa, który jest dowodem na złamanie rozkazu Kreona i jest on symbolem

pogrzebania zdrajcy. To zimne światło podkreśla powagę i nieuchronność losu Antygony która za pogrzebanie brata powinna ponieść najwyższą karę - karę śmierci.

Ostatnia scena spektaklu rozgrywa się do utworu Krzysztofa Pendereckiego, który jest jak płacz wszystkich bohaterów tego dramatu. To utwór na solo skrzypiec tak przejmujący, że niemal wtapia się w emocje każdego z nich. Dlatego światło nie może odwracać uwagi od tego co widzimy na scenie. Zimne światło z poprzedniej sceny ma tu tylko swoją kontynuację, by widz był świadkiem dokonania się wyroku śmierci na bezbronnej Antygonie. W tym zimnym świetle obserwujemy poszczególne postaci dramatu ich rozpacz złość smutek i wreszcie triumf Tejrezjasza i Kreona.

Ostatnie frazy utworu Pendereckiego to rozpaczliwe solo Ismeny opłakującej śmierć Antygony i Eurydyki, która nie mogła znieść okrucieństwa jej męża Kreona, zmanipulowanego i podjudzanego przez Tejrezjasza. Dlatego ten intymny niezwykle poruszający taniec zrozpaczonej siostry tak jak jej niemy krzyk potrzebował intymnego światła związanego tylko z Antygoną. Stąd powrót do jednego ciepłego spotu z I sceny spektaklu. To klamra spinająca i kończąca zarazem dzieło choreograficzne *Antygona.*

3.4. Kolorystyka kostiumów i świateł w poszczególnych scenach spektaklu *Antygona*

OBSADA SPEKTAKLU

Antygona - Julia Buczynska

Kreon - Mateusz Pindelski

Tejrezjasz - Nikola Zientarska

Eurydyka - Julia Dąbrowska

Ismena - Julia Witczak



Fot. 1 Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 2 Antygona, Ismena, Eurydyka, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 3 Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 4 Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot.5 Ismena, Tejrezjasz, Eurydyka, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 6 Ismena, Eurydyka, Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko**.**



Fot. 7 Ismena, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot 8. Eurydyka, Tejrezjasz, Kreon, Ismena, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 9 Eurydyka, Tejrezjasz, Kreona, Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 10 Antygona, Kreon, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 11 Tejrezjasz, Kreon, Ismena, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko**.**



Fot. 12 Tejrezjasz, Eurydyka, Ismena, Antygona, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 13 Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 14 Eurydyka, Tejrezjasz, Antygona, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 15 Tejrezjasz, Kreon, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 16 Ismena, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 17 Eurydyka, Ismena, Antygona, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 18 Eurydyka, Tejrezjasz, Kreon, Ismena, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 19 Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 20 Antygona, Kreon, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 21 Eurydyka, Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 22 Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 23 Eurydyka, Ismena, Antygona, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 24 Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 25 Ismena, Kreon, Eurydyka, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 26 Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 27 Eurydyka, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 28 Eurydyka, Antygona, Ismena, Kreon, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 29 Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 30 Antygona, Kreon, Tejrezjasz, Ismena, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 31 Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 32 Kreon, Antygona, Ismena, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 33 Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 34 Antygona, Eurydyka, Ismena, Kreon, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 35 Tejrezjasz, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko



Fot. 36. Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko

ZAKOŃCZENIE

Przedmiotem mojej rozprawy doktorskiej jest dzieło artystyczne *Antygona* inspirowane tragedią Sofoklesa, a przedstawione w formie teatru tańca. Tą dziedziną sztuki zajmuję się od ponad dwudziestu pięciu lat. Mam w związku z tym wiele przemyśleń i doświadczeń w pracy z tancerzami. Zawarłam je w drugiej części dysertacji w formie opisu dzieła artystycznego. Wymieniam szczegółowo wszystkie komponenty teatru tańca i analizuję ich rolę na przykładzie spektaklu *Antygona.* Kluczową rolę w procesie twórczym choreografa widzę w muzyce i jej poświęcam w tej rozprawie szczególną uwagę. Równie ważne są dla mnie relacje pomiędzy choreografem i tancerzami. Analizuję je nie tylko na podstawie własnych doświadczeń, ale również porównuję je z doświadczeniami innych twórców teatru tańca. Dużo miejsca poświęcam specyfice pracy tancerza we współczesnym teatrze tańca. Opisuję rolę libretta inspirowanego wielką literaturą w procesie kreowania spektaklu i konsekwencje, jakie wynikają z takiej inspiracji. Obok opisu sytuacji scenicznych ilustrowanych zdjęciami kolejnych scen, zwracam uwagę na istotną rolę oprawy plastycznej spektaklu i wszystkich elementów, jakie się na nią składają prezentując zdjęcia ukazujące w kolorze wpływ świateł na natężenie i zmianę tonacji oprawy plastycznej pojawiających się wraz z muzyką scen spektaklu. Wszystkie te komponenty uważam za niezbędne w pracy choreografa, bo dzięki nim można wyrażać idee humanistyczne i artystyczne w tej specyficznej dziedzinie jaką jest teatr tańca.

BIBLIOGRAFIA

Arystoteles – *Retoryka-Poetyka*. Przekład i komentarz Henryk Podbielski
Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1988.

Braun Kazimierz – *Wielka reforma teatru w Europie*.
Ossolineum, Wrocław 1984.

Craig Edward Gordon – *O sztuce teatru.*
Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1964.

Dzieduszycka Małgorzata – *Apokalypsis cum Figuris* – opis spektaklu Jerzego Grotowskiego.
Wydawnictwo Literackie. Kraków 1974.

Eco Umberto – *Historia Brzydoty.*
Wydawnictwo Rebis. Poznań 2007.

Grotowski Jerzy – *Teksty zebrane.*
Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej. Warszawa 2012

Hera Janina – *Henryk Tomaszewski i jego teatr*
Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1983.

Jarzynówna -Sobczak Janina, Kanold Barbara – *Rozmowy o tańcu*
Wydawnictwo OSCAR. Gdańsk 2003.

Pudełek Janina – *Z historii baletu*.
Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 2009.

Rembowska Aleksandra – *Teatr Tańca Piny Bausch*
Wydawnictwo Trio. Warszawa 2009.

Sofokles – *Tragedie.*
Spolszczył i opracował Antoni Libera. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa2018.

Stanisławski Konstanty – *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania.* cz.I.
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

Stanisławski Konstanty – *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie realizacji.* cz.II.
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.

Tatarkiewicz Władysław – *Historia Estetyki.*
Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1967.

Tatarkiewicz Władysław – *Historia Filozofii.*
Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.

Turska Irena – *Almanach baletu polskiego 1945 – 1974*
Państwowe Wydawnictwo Muzyczne. Kraków 1983.

Turska Irena – *Krótki zarys historii tańca i baletu.*
Państwowe Wydawnictwo Muzyczne. Kraków 1983.

Vaughan David – *Frederick Ashton i jego balety*
Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1985.

Witkiewicz Jan Stanisław, Multarzyński Juliusz – *Balet w Polsce*
Iskry. Warszawa 1998.

Wysocka Tacjanna – *Dzieje baletu.*
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970

Źródła internetowe

E-teatr.pl Poznań. „*Zespół Ewy Wycichowskiej wciąż bezdomny"* przedruk z „Głosu Wielkopolskiego" nr 218 autorka artykułu „*Polski Teatr Tułaczy*" Ewa Obrębowska-Piasecka 09.2023.

*https://taniecpolska.pl „*Program Przekwalifikowania Zawodowego Tancerzy: Nowe drogi kariery" 09.2023.

https:// bachtrack.com/article-outstanding-performances-dance-ballet-2018 09.2023.

Spis zdjęć ze spektaklu.

Fot. 1 Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 2 Antygona, Ismena, Eurydyka, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 3 Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 4 Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 5 Ismena, Tejrezjasz, Eurydyka, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 6 Ismena, Eurydyka, Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 7 Ismena, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 8 Eurydyka, Tejrezjasz, Kreon, Ismena, Antygona. Autor zdjęcia: kacper Kuczko
Fot. 9 Eurydyka, Tejrezjasz, Kreon, Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 10 Antygona, Kreon, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 11Tejrezjasz, Kreon, Ismena, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 12 Tejrezjasz, Eurydyka, Ismena, Antygona, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 13 Antygona, Ismena. Autor zdjęć: Kacper Kuczko
Fot. 14 Eurydyka, Tejrezjasz, Antygona, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 15 Tejrezjasz, Kreon, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 16 Ismena, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 17 Eurydyka, Ismena, Antygona Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 18 Eurydyka, Tejrezjasz, Kreon, Ismena, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 19 Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot, 20 Antygona, Kreon, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 21 Eurydyka, Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 22 Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 23 Eurydyka, Ismena, Antygona, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 24 Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 25 Ismena, Kreon, Eurydyka, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 26 Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 27 Eurydyka, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 28 Eurydyka, Ismena, Antygona, Kreon, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 29 Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 30 Antygona, Kreon, Tejrezjasz, Ismena, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 31 Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 32 Kreon, Antygona, Ismena, Eurydyka. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 33 Antygona, Ismena. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 34 Antygona, Eurydyka, Ismena, Kreon, Tejrezjasz. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 35 Tejrezjasz, Antygona. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko
Fot. 36 Tejrezjasz, Kreon. Autor zdjęcia: Kacper Kuczko

Aneks I

DanceTabs

Baltic Dance Theatre – Tristan and Izolde, Death and the Maiden – Gdansk

By Graham Watts on July 7, 2016



Baltic Dance Theatre in *Tristan and Isolde* © K Mystkowski

Baltic Dance Theatre
Death and the Maiden / Tristan and Isolde
Gdansk, Baltic Opera House
28 June 2016
www.baltyckiteatrtanca.pl

Not quite the end of an era, more the end of a beginning. This closing of Baltic Dance Theatre's 2015/16 season also marked the effective separation of the company from its home base at the Baltic Opera House. It's an enforced break, necessitated by the surprise appointment of the conductor, Warcisław Kunc – formerly the artistic director at the Grand Theatre in Łodź – as the Opera House's new director, from 1 September. Kunc has already declared his intention to bring back classical ballet to Gdańsk and will oversee the formation of a new ballet company from scratch, during the autumn. Rumour has it that a new artistic director has been selected; but he or she has not yet been named.

It does not, however, signify the end of BDT, now rightly recognised as one of Poland's leading contemporary dance ensembles. The company is likely to remain at the Opera House until at least November, as it prepares for performances at the Diaghilev Festival in St Petersburg; and the management is currently holding discussions with ministries and theatres, both in Pomerania and elsewhere in Poland, regarding a future home. Watch this space.



Baltic Dance Theatre in *Tristan and Isolde* © K Mystkowski

I have long admired the choreography of Izadora Weiss and have been a regular and eager visitor to Poland to consume new additions in her prolific output. Whilst the ejection of her company from the Baltic Opera House appears absurdly short-sighted, not the least because of the loyal following BDT has gathered over the past six years, the future will offer up new opportunities since ending the ties to an Opera House will inevitably provide more freedom to tour and be seen outside its hitherto host city. Prior to taking up the helm at the Baltic Dance Theatre, Weiss was a busy, itinerant, freelance choreographer, and she is now again able to take on important commissions elsewhere, beginning with a new full-length work – Joseph Conrad's *Heart of Darkness* – for the Polish National Ballet, in 2017.

Tristan & Izolde is therefore Weiss's last new work to premiere at the Baltic Opera House and it was both stylistically reminiscent of her recent output but, paradoxically, a significant departure into new territory. Her choreography is firmly rooted in narrative and music and both influences are again paramount.

Wagner's eponymous opera provides the characters and sketches the storyline upon which Weiss has stamped her own emphatic mark. But, there is not a bar of Wagner's score to be heard. Instead, Weiss has courageously opted for making her own soundtrack from the prodigious output of Krzysztof Penderecki, augmented by the contemporary variations thereon, created by Radiohead's Jonny Greenwood in association with Penderecki in their 2012 collaboration entitled *48 Responses to Polymorphia*.

Our privacy policy was last updated on Friday 25 May 2018 View it here Dismiss

DEUTSCHE OPER BERLIN





12 Outstanding Dance Performances in 2018

By Graham Watts, 29 December 2018

2018 has been another great year for dance. For this writer, it amounted to 192 shows, seen in almost fifty theatres, across ten countries; and I would happily repeat the whole year again (although I might absent myself from just a handful of productions, the second time around)!

I. Weiss, *Tristan* 28.06.2016 \ Bałtycki Teatr Tańca, Gdańsk

Miłość i śmierć na pożegnanie

Jacek Marczyński \ To miała być premiera świadcząca o konsekwentnym rozwoju Bałtyckiego Teatru Tańca, a stała się pożegnaniem z zespołem, który nie znalazł zrozumienia u urzędników województwa pomorskiego, od wartości artystycznych bardziej ceniących własny spokój. Nawet jeśli w jakiś cudowny sposób Izadorze Weiss uda się ocalić swój teatr, będzie on już mimo wszystko inny. A przecież każdy kolejny spektakl Weiss – *Święto wiosny*, *Sen nocy letniej*, *Burza*, *Fedra* – świadczył, że jest artystką poszukującą i potrafiącą zaskoczyć widza. *Tristan* to niewątpliwie najdojrzalsza jej praca nie tylko dlatego, że postanowiła zmierzyć się z wielkim tematem obrosłym różnorodnymi interpretacjami. To także spektakl najciekawszy pod względem choreograficznym. Izadora Weiss nie uległa pokusie pójścia tropem wagnerowskim, który wydawał się oczywisty, tak jak uczynił to choćby Krzysztof Pastor. Wybrała własną drogę, konstruując dramaturgię opowieści i dobierając do spektaklu muzykę Krzysztofa Pendereckiego (między innymi *Sinfonietta*, *Adagietto z Raju utraconego* czy *Duo concertante*), uzupełnioną fragmentami *48 Response to Polymorphia* Jonny'ego Greenwooda. Ten utwór powstał jednak, jak wiadomo, w hołdzie dla polskiego kompozytora.

Tristan Bałtyckiego Teatru Tańca sięga do literackich źródeł słynnej historii miłosnej. W przeciwieństwie zatem do dramatu Richarda Wagnera Izadora Weiss nie skupiła się wyłącznie na losach obojga kochanków. Bardziej dokładnie nakreśliła tło. Wprowadziła postaci świątobliwego Ogryna czy Izoldy o Białych Dłoniach, którą Tristan poślubił, by zapomnieć o ukochanej. Narracja została zaś tak poprowadzona, by wyraziście skontrastować poszczególne fragmenty opowieści.

Trwający nieco ponad godzinę *Tristan* Izadory Weiss składa się z siedmiu odmiennych w nastroju obrazów. Zaczyna się sceną morskiej podróży, której punktem kulminacyjnym jest liryczny duet Tristana i Izoldy, na drugim planie przewijają się postaci wiernych służących obojga – Brangien i Gorwenala. Już ta scena dowiodła, że Izadora Weiss potrafi skonstruować teatralny spektakl środkami czysto tanecznymi, jedyny element pantomimiczny pojawił się w momencie wypicia napoju miłosnego.

Odmienna w nastroju jest scena druga: dworska, operująca zbiorowością tancerzy. Intrygujący okazał się pomysł wprowadzenia w tłum dworzan podejrzliwego Frocyna, rozbitego na dwie zgodnie wykonujące tę partię tancerki (Sayaka Haruna-Kondracka i Min Kyung Lee). Zupełnie inna jest też muzyka, po neoromantycznej symfonice Pendereckiego wspierającej momenty uczuciowych uniesień na dworze króla Marka Izadora Weiss wykorzystała rzadko dziś grywane *Trzy utwory w dawnym stylu* napisane na orkiestrę smyczkową w 1963 roku, w których kompozytor podjął własną grę z barokową konwencją.

W scenie tej można też dostrzec podstawowy zamysł interpretacyjny Izadory Weiss, która postanowiła stworzyć balet o samotności Izoldy w obcym jej świecie. *Burza* była opowieścią o relacjach między jednostkami, a tu konflikt opiera się na przeciwstawieniu kruchej Izoldy (pełna poetyckiego wdzięku Anita Suzanne Gregory) agresywnej zbiorowości. Tristan pozostaje nieco w cieniu, a kreujący tę partię Beniamin Citkowski jest równie delikatny jak jego partnerka. Podstawowym atutem obojga tancerzy jest umiejętność przekazania intensywnych emocji, czego dowód otrzymujemy w kolejnej scenie – ucieczki w leśne pustkowie. Ciekawym pomysłem tego epizodu okazało się powierzenie roli świątobliwego Ogryna tancerce (Emma Jane Howley), dzięki czemu ta postać została zawieszona między światem realnym a duchowym.

Izadora Weiss tworzy teatr tańca skromnymi środkami. Podobnie jak w *Burzy* czy *Śnie nocy letniej* w *Tristanie* również poprowadziła akcję na niemal pustej scenie, posługując się tylko kilkoma elementami scenograficznymi – głównie przesuwanymi ścianami ograniczającymi przestrzeń. W próbie czystości, jaką oskarżona o niewierność wobec króla Marka Izolda musi przejść, by udowodnić swą niewinność, ważną rolę odgrywa z kolei rząd krzeseł. To swego rodzaju tor życiowych przeszkód, tłum dworzan staje się coraz bardziej agresywny, a Izolda w konfrontacji z nim jest skazana na porażkę. Tym bardziej, że Tristan znów pozostaje na uboczu, nie staje w obronie ukochanej, lecz postanawia udać się na wygnanie.

Epizod kolejny bazuje na odmiennym w nastroju tańcu męskiej przyjaźni, jaka zawiązuje się między Tristanem a napotkanym przez niego podczas tułaczki rannym Kahedrynem (Sigurd Kirkerud Roness). Potem następuje najciekawsza choreograficznie scena, którą Izadora Weiss oparła na starannie zakomponowanym, zróżnicowanym tańcu trzech duetów. Pierwszy tworzą Tristan i poślubiona przez niego Izolda o Białych Dłoniach (Beata Giza), której on nie kocha. Para druga to trawiony zazdrością król Marek (w tej roli filar Bałtyckiego Teatru Tańca Filip Michalak) pragnący zatrzymać przy sobie Izoldę, która mu się wyrywa. Na drugim planie pozostają zaś Brangien (Garazi Etxaburu) i Gorwenal (Sune Leander Klausen). Jedynie ich taniec opiera się na zgodnej harmonii. Natomiast finał rozegrany bez zbędnego patosu przynosi śmierć Tristana, potem rozpacz i śmierć Izoldy. Najważniejszym elementem jest wszakże trzeci bohater spektaklu – tłum dworzan obserwujący uważnie klęskę kochanków.

Ostatnia premiera Bałtyckiego Teatru Tańca, dokończona, gdy wiadomo już było, że zespół musi rozstać się z Operą Bałtycką, skłania do podsumowań wykraczających poza sam spektakl. Pożegnalny *Tristan* stał się kolejnym potwierdzeniem wyczulenia Izadory Weiss na muzykę, która w zaskakująco dobranych utworach Krzysztofa Pendereckiego odkryła dramatyzm, ale i liryzm współbrzmiący z akcją tej miłosnej opowieści. Styl choreograficzny Izadory Weiss zatracił dawną płynność, jest bardziej wyrazisty, ostry, ale pozostaje nadal rozpoznawalny.

Kolejne spektakle – co może najważniejsze – nie sprawiają wrażenia, że ich autorka się powtarza. Swoje myślenie choreograficzne podporządkowuje akcji, którą buduje z wykorzystaniem indywidulanych predyspozycji każdego członka zespołu. Dlatego właśnie sceny zbiorowe w *Tristanie* okazały się pełne dramaturgicznego napięcia.

cena 14 zł (w tym 5% VAT)
RUCH MUZYCZNY#

Taniec nie jest dzisiaj sztuką ładnych obrazów. Potrafi mówić o ważnych, współczesnych sprawach

14.11.2021

Najnowsza premiera Polskiego Baletu Narodowego „Exodus. Bieguni-Harnasie" jest energetyczna, momentami wręcz porywająca, przede wszystkim jednak zaskakująca.



Fot.: Ewa Krasucka / materiały prasowe/Teatr Wielki-Opera Narodowa

Czytasz ten artykuł dzięki aktywnej subskrypcjiMediaklub

Tekst publikujemy w ramach serii „Odlot. Magazyn Kulturalny", wspólnego cyklu o kulturze dla subskrybentów Newsweeka i Mediaklubu. Więcej tekstów „Odlotu" znajdziesz, klikając w link.

Sam tytuł intryguje swoim odwołaniem do Olgi Tokarczuk. Jej proza gościła już nieraz w teatrze czy w filmie, posłużyła nawet za libretto dla opery Aleksandra Nowaka „Ahat ili –siostra bogów". Teraz „Bieguni", powieść, za którą otrzymała w 2018 roku The Man Booker International Prize przeniosła się w świat tańca, sztuki ulotnych, niedopowiedzianych nastrojów.

Kobiece spojrzenie

Stało się to za sprawą Izadory Weiss, najciekawszej obecnie polskiej choreografki, która lubi wybierać tematy nieoczywiste. Poprzedni jej spektakl zrealizowany dla Polskiego Baletu Narodowego – „Darkness" zrodził się przecież z inspiracji „Jądrem ciemności" Josepha Conrada. Ale z powieści ukazującej mroczne oblicze kolonializmu, dumę białego człowieka, poniżanie i upokarzanie rdzennych mieszkańców Afryki powstała współczesna historia o przemocy w stosunku do kobiet.

To temat, który przewija się przez twórczość Izadory Weiss, począwszy od jej głośnej, wersji „Święta wiosny". W słynnym balecie z początku XX wieku zamiast starosłowiańskiego obrzędu pogańskiego pokazała współczesną eskalację agresji i gwałtu, których ofiarami stają się kobiety. Z ponadczasowej miłości Tristana i Izoldy stworzyła spektakl o tragicznym losie Izoldy, która wbrew własnej woli znalazła się w obcym dla niej świecie króla Marka. W zderzeniu z okrutnością dworzan nie ma żadnych szans, a Tristan nie jest w stanie uratować ukochanej.

Kulturowe odniesienia były inspiracją niemal każdej jej choreografii. Historię Romea i i Julii przeniosła do Bagdadu, by pokazać tragedię Irakijki i europejskiego żołnierza, stacjonującego na misji w tym kraju. Stworzyła spektakl pokazujący zderzenie dwóch kultur i dwóch cywilizacji, będących zarzewiem współczesnych konfliktów. W szekspirowskiej „Burzy" odnalazła temat samotności i klęski artysty w dzisiejszym brutalnym świecie.

Izadora Weiss stworzyła własny, charakterystyczny język choreograficzny, który ciągle rozwija. A jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że w Polsce jest artystką nie w pełni dostrzeganą. Natomiast w brytyjskich opracowaniach dotyczących baletu i tańca jej nazwisko nieraz pojawiło się wśród najważniejszych choreografów współczesnych.

Najbardziej istotny okres w jej dotychczasowej działalności przypadł na lata 2008-2016, gdy przy Operze Bałtyckiej w Gdańsku stworzyła i prowadziła autorski zespół – Bałtycki Teatr Tańca. Miała tam swoją publiczność, chcieli z nią pracować tancerze z różnych krajów, BTT zaczął występować zagranicą.

Jak to jednak w Polce bywa, wszystko zmieniło się po zmianie dyrekcji w Operze Bałtyckiej. Nowy szef zespół rozwiązał, pozostały po nim jedynie niezrealizowane zaproszenia na kolejne występy do Wielkiej Brytanii czy Chin. Nie ujęły się za Bałtyckim Teatrem Tańca lokalne władze samorządowe, iluzoryczne okazały się deklaracje opieki składane przez instytucje warszawskie.

Teraz wszakże dyrektor Krzysztof Pastor zaprosił ją do Polskiego Baletu Narodowego i powstał chyba najważniejszy spektakl w dorobku artystki. Wychodząc od powieści Olgi Tokarczuk Izadora Weiss dokonała bowiem reinterpretacji kanonicznego dzieła muzyki polskiej jakim są „Harnasie" Karola Szymanowskiego.

Exodus-Bieguni-Harnasie, plakat

Fot.: materiały prasowe/Teatr Wielki-Opera Narodowa

Współcześni Harnasie

Bohaterką baletu uczyniła jedną z postaci powieści – Annuszkę. Dla Izadory Weiss to kolejna kobieta, która usiłuje walczyć o miejsce dla siebie w życiu. Egzystuje w tłamszona przez męża, teściową, rodzinę, nie mogąc u nikogo znaleźć zrozumienia. Wszystko zmienia się za sprawą tajemniczej Galiny przemienionej przez choreografkę w boginię tańca.

To Galina wprowadza Annuszkę w świat Biegunów, będących współczesnymi odpowiednikami tatrzańskich Harnasi. I jedni, i drudzy to ludzie prawdziwie wolni, których nie krępują normy społeczne. W balecie Szymanowskiego Izadora Weiss dostrzegła więc coś więcej niż folklorystyczny obrazek, do jakiego „Harnasie" byli przez lata sprowadzani.

„Bieguni –Harnasie" wyróżniają się na tle wcześniejszych choreografii Izadory Weiss, bo bardzo współczesną opowieść wieńczy odrobina nadziei. Nie ma oczywistego happy endu, ale jest szansa, że Annuszka ułoży sobie życie, w którym będzie miejsce na miłość.

Siła przekazu

Nadziei brakuje natomiast w drugiej choreografii tego wieczoru. Autorką „Exodusu" jest wychowanka Polskiego Baletu Narodowego, Anna Hop. Wcześniej dala się poznać jako autorka niebanalnych choreografii o komediowym charakterze, co rzadkie we współczesnym tańcu. Szczególnie zabawna jest jej baletowa wersja „Męża i żony" Fredry. Wszystkie dotychczasowe pracy Anny Hop miały wszakże kameralny charakter. Teraz zaskoczyła ona wielkim, monumentalnym i dramatycznym baletem do muzyki Wojciecha Kilara. Jądrem jest zaś jego przejmujący „Exodus".

EXODUS Polski Balet Narodowy, fot. Ewa Krasucka

Fot.: Ewa Krasucka / materiały prasowe/Teatr Wielki-Opera Narodowa

Anna Hop stworzyła balet o zbiorowości, w którym jednostka jest z trudem dostrzegalną cząstką. Wszelkie próby wyrwania się z tłumu kończą się porażką, nie ma miejsca na uczucia, emocjonalną bliskość, bo ona co najwyżej rodzi agresję. Niezwykła jest przy tym wyobraźnia plastyczna Anny Hop, która olbrzymi zespół warszawski traktuje często jak tworzywo do formowania przestrzennej rzeźby lub kompozycji malarskiej. Ruch jest początkowo pozornie prosty, stopniowo jednak coraz bardziej się rozwija, dozując napięcie płynące ze sceny w stronę widzów.

Trudno jest porównywać obie chorografie, bo posługują się różnymi środkami. Obie wszakże pokazują, że taniec nie jest dzisiaj sztuką ładnych obrazów. Działając na emocje odbiorcy potrafi mówić o ważnych, współczesnych sprawach. A obie artystki dały możliwość Polskiemu Baletowi Narodowemu zaprezentowania swojej klasy, zarówno całemu zespołowi, jak i jego solistom – od dobrze znanych gwiazd (Yuka Ebihara, Marta Fiedler, Paweł Koncewoj, Vladimir Yaroshenko) po nowy talent – Natalię Pasiut w roli Annuszki.

Czytaj też: Krystian Lupa: W Polsce wpadliśmy w osobliwą ciemność, przez którą trudno się przebić

by Moricone, assisted by Daniel de Andrade and Christopher Hinton-Lewis, who both performed many times in the ballet. *A Christmas Carol* has stood the test of time very well, with a colourful score by Carl Davis and imaginative designs by Lez Brotherston, but it is a production with the emphasis very much on theatre rather than dancing and it is more representative of the company's past than its present. The piece is highly atmospheric, opening with Jacob Marley's funeral in a miasma of smoke and fog where Scrooge emerges from the gloom as an unsentimental, cold figure. Ashley Dixon is virtually unrecognisable as Scrooge and delivers a performance of restrained and precise physicality that bears favourable comparison with all the previous exponents of the role. He plays off the exuberant and humane Bob Cratchit of Giuliano Contadini to great effect. My only criticism of Contadini is that he never appears to fear his miserly employer; but otherwise this is a life-enhancing performance. Tobias Batley and Abigail Prudames bring energy and joy to the roles of Scrooge's Nephew and the Nephew's wife. Pippa Moore, Matthew Broadbent and Darren Goldsmith are pitch perfect as the Ghosts of Christmas Past, Present and Future, as is Mlindi Kulashe as Marley's ghost.

There are whole scenes without dancing in the production, but the lively set piece of Christmas Past is full of movement and humour, with Matthew Topliss and Jessica Morgan providing a wonderful knockabout turn as Mr and Mrs Fezziwig, featuring some delightful pratfalls. John Hull, as the Young Scrooge, in addition to the excellent partnering we have come to expect, delivers the best dramatic performance of his career, conveying a whole spectrum of emotions in a highly charged pivotal scene; it is as if Hull has discovered whole new dimensions as a performer recently. Lori Gilchrist as Belle Fezziwig plays her scene with him displaying great intelligence and sensitivity. Indeed, the whole ensemble of Northern Ballet delivers a typically robust and versatile performance, even singing the many carols in a pleasing manner. Ashley Dixon finally comes into his own at the end of the ballet when he leads the energetic dancing of the finale in a personal tour de force. This ballet may lack some of its old bite but it is a theatrical animal that delivers the goods.

Mike Dixon

Baltic Dance Theatre
A Midsummer Night's Dream/ Rite of Spring
Teatr Wielki, Opera Narodowa

Baltic Dance Theatre was established in 2010 as the resident company at the Baltic Opera House, serving the tri-city conurbation of Gdańsk, Sopot and Gdynia. Robust civic and public support has enabled the infant company to grow quickly to a permanent cohort of 20 dancers, already placing it in the major league of contemporary companies (equal in size to Mark Morris Dance Group and Rambert). Although mostly of Polish origin, BDT includes several dancers from Spain and America, and a young Briton, Harry Price, joined this summer from English National Ballet School.



Sayaka Haruna as Puck in *A Midsummer Night's Dream*. Photo: Sebastian Cwikla

The driving force is Izadora Weiss, who served her choreographic apprenticeship with Jiří Kylián at Nederlands Dans Theater. Her works comprised this double bill at the Five Days' of Dance Festival in Warsaw's National Opera House. *The Rite of Spring* had premiered on a different stage in the same building back in March 2011 (surreally as a marketing platform for launching the Audi 6 in Poland); and *A Midsummer Night's Dream* recently received its world premiere in Gdańsk. Weiss has a talent for attracting collaborators of significance: Poland's leading fashion designer, Gosia Baczyńska, designed the vibrant, eccentric costumes for *Dream* and a leading architect, Hanna Szymczak (coincidentally also the granddaughter of Ballets Russes dancer Léon Woizikowski), designed the mechanical set for *Rite*.

Although there are complex collaborative interactions with real-time film and a revolving platform in *Rite*, Weiss eschews any such complications in the simple clarity of her structure for *Dream*. She relates the wide story arc succinctly by occasionally showing background elements of the narrative upstage while simultaneously developing the main thrust of the story downstage. It sounds

The driving force is Izadora Weiss, who served her choreographic apprenticeship with Jirí Kylián at Nederlands Dans Theater.

SDT
1988 – 2013
ARTISTIC DIRECTOR JANEK SCHERGEN

Season 2014

COMPANY PREMIERES
DON QUIXOTE

SWIPE
Val Caniparoli

NEW BALLETS FROM
Natalie Weir
Christina Chan
Ma Cong
Toru Shimazaki

REPERTOIRE REVIVALS
ROMEO AND JULIET
Choo San Goh

PIANO CONCERTO #2, OPUS 102
Edmund Stripe

AGE OF INNOCENCE,
OPUS 25,
THE WINDS OF ZEPHYRUS
Edwaard Liang

ALLEGRO BRILLANTE,
THEME AND VARIATIONS
George Balanchine

4SEASONS
Natalie Weir

FEARFUL SYMMETRIES,
ZIN!
Nils Christe

ABSENCE OF STORY
Toru Shimazaki

CHANT,
LAMBARENA
Val Caniparoli

Tours throughout South-East Asia



SINGAPORE DANCE THEATRE LTD
Tel: +65 6338 0611 Fax: +65 6338 9748
www.singaporedancetheatre.com

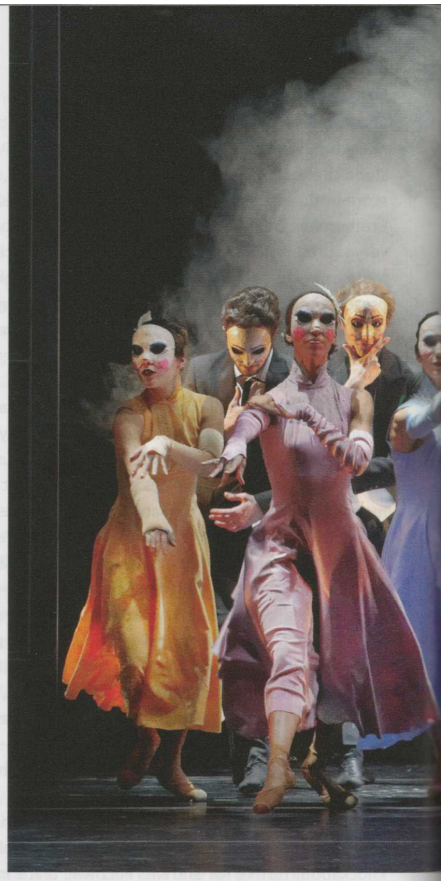
complicated, but the subtle lighting designs of Piotr Miskiewicz enable this 'split-screen' approach to succeed. Weiss also maintains a fast momentum across scene changes through her own set design of black panels, easily rolled into place by the performers. A compilation score of pieces by the Balkan composer Goran Bregović encompasses an eclectic range of electric gypsyland, folk and Arabic music that suits every required mood, finishing with a post-Pyramus and Thisbee after-party that has every character joining in with a rousing, foot-tapping finale.

Great strength lies in the variety of ballet-to-B-boy skill sets amongst these dancers, a mix that also brings a refreshing diversity in body types and sizes. Every member of the company finds a named role in *Dream* and they integrate superbly. Amelia Forrest oozed charisma as a sexy Hippolyta and Beata Giza presents a bohemian Titania. Baczyńska's gorgeous gowns for this pair (one of which is teasingly stripped from Forrest by her Amazonian maids) are in stark contrast to the batman-themed bondage wear which accompanies Radosław Palutkiewicz's transformation from Bottom into the Ass. Petite Sayuka Haruna was perfect as the mischievous Puck, a firebird of energy in her minidress of red tassels; and the sinuously exotic solos for the Indian boy, played here as an adult by Graziano Bongiovanni, had a mesmerising snake-charming effect.

After the romantic comedy of *A Midsummer Night's Dream*, the violence of *The Rite of Spring* came with a gut-wrenching jolt. Weiss's concept was motivated by a local incident in which an infant schoolgirl was molested by an unsupervised class of boys, and she uses the ebullient recording of Gustavo Dudamel conducting the Simón Bolivar Youth Orchestra to fuel her choreography with the effervescent attack of this army of young musicians.

Weiss grabs the challenging, visceral power of Stravinsky's rhythms and clings on for a rollercoaster ride. In *Dream*, she articulates the narrative through subtly nuanced choreography, as specific to each character as their bespoke Baczyńska costume, but here it is in the kaleidoscopic patterns and formations of the group dances that she excels.

Opening with seven men showering and dressing, the ritual moves into a group flirtation with seven girls, but this is certainly no *Seven Brides for Seven Brothers*. They are all to become chosen ones, victims of uncomfortable, serial abuse, forcibly



dressed in sexy clothing and stripped to their underwear. The women are kicked, slapped and grabbed by the throat but always fight back, asserting their independence with greater vehemence as the tension grows. One boy (portrayed by Price) tries to protect his girlfriend from this mob abuse but he is ultimately enticed into the pack. In the most discomforting sequence, a semi-naked girl is liberally squirted by each man with a milky liquid, clearly intended to represent semen. The final sacrificial dance ends with a disturbingly brutal mass murder.

Weiss is understandably proud of the fact that Kylián is progressively releasing his repertoire to be performed by her company (especially at a time when his works are to be temporarily withdrawn from their spiritual home at NDT), but it seems to me that there is ample evidence in these two compelling productions to indicate that it is her choreography that really matters. Weiss confronts challenging material at either end of the comedy/tragedy spectrum and delivers arresting choreography, articulating her narrative intentions with strength and clarity. With this quality of output, Baltic Dance Theatre is rapidly emerging as a fascinating new force in European contemporary dance.

Graham Watts

FINANCIAL TIMES

November 13, 2013 5:52 pm

Warsaw Dance Days, Teatr Wielki, Warsaw – review

By Laura Cappelle

Polish companies are on the rise, and one in particular has made huge strides



Mention Polish dance, and even aficionados of the form will raise a quizzical eyebrow. As the Polish National Ballet's Warsaw Dance Days showed, however, some local companies are on the rise, and one of them has made huge strides in its five years of existence: Gdansk's Baltic Dance Theatre, which showed impressive versatility in a double bill of works by its director and choreographer, Izadora Weiss.

Her *Midsummer Night's Dream*, created last spring, is a major achievement realised on a shoestring. With no sets other than a collection of small moving panels that hide and reveal characters, it looks very spare on the cavernous stage of the Teatr Wielki (the company's Gdansk home is comparatively tiny), and yet the pull of Weiss's choreographic imagination helps fill the gaps.

Her 70-minute *Dream*, beautifully dressed by fashion designer Gosia Baczyńska, is all sensuality and whimsy. It is smartly set to a selection of Goran Bregović songs, and Weiss is thrillingly alive to the composer's witty fusion of folk, gypsy and classical influences. A former choreographic trainee with Jiří Kylián, she has absorbed the fluidity of his style and imbues it with a raw energy and warmth.

Phaedra / Eurydice in Hell

White Dance Theatre, Polish National Opera House, Warsaw – November 4, 2018



Above: A scene from White Dance Company's *Eurydice in Hell*.

A WORK TITLED *Eurydice in Hell* was never likely to promise a rose garden. The premiere of this work by Izadora Weiss ends a sequence that saw her tackling sombre subjects, including *Darkness* for Polish National Ballet, as well as *Eros Thanatos* for her own company. For a decade, Weiss was artistic director at the Baltic Opera House in Gdańsk, producing a homespun repertoire of compelling contemporary dance theatre, until a change of leadership reinstated classical ballet and, despite widespread critical acclaim – both in Poland and internationally – she was forced out.

Weiss is now in Warsaw with a new company, deliberately renamed to retain the same acronym as the Baltic ensemble. It now resides at the Comedy Theatre, but Weiss' burgeoning reputation enabled her new production to premiere at the National Opera House, which is no less than it deserved.

She tackles subjects in cycles. Having completed her Shakespeare set (*Romeo and Juliet*, *A Midsummer Night's Dream* and *The Tempest*) she has now completed a trio of works inspired by Greek legends, the first of which was *Phaedra*, which opened this programme. The curtain rises on a tableau vivant arranged on a carpet of blood-red petals. Such spectacular imagery – representing a painting that is then brought to life – is one of many golden threads running throughout her work.

Racine's narrative is a #MeToo tale of its time, where an overwhelming passion is attached to the abusive authority of power; the twist being that the predator is the Queen and Hippolytus, the object of Phaedra's lust, is her stepson. In turn, Hippolytus shields his illicit love for Aricia (the sole survivor of the royal line supplanted by King Theseus). It doesn't end well.

Weiss has evolved a unique movement language and imbues every action with an expressive purpose, carrying the story with clarity and visual splendour. Nadja Simchen articulates both the passionate and calculating sides of Phaedra, and Beniamin Citkowski (the only remaining member of the Gdańsk company) is equally convincing as the idealistic, honourable Hippolytus. Guest performer Adam Kozal provides an imperious Theseus, Lena Paetsch brings a dutiful innocence to the role of Aricia, and as Phaedra's confidante, Oenone (who acts as a prominent narrative device), Ieva Ievina gave a subtle performance.

Another legend provides the source for Weiss' new work, that of Orpheus descending into Hell to find Eurydice, his deceased wife. Another familiar trait of Weiss is to wrap ancient narratives within a modern context (her coruscating *Rite of Spring* was set in a gym and *Romeo and Juliet* during the second Gulf War); here, the "Hell" confronting Orpheus is a modern-day cult, into which Eurydice has been absorbed. The psychology of the sect is effectively orchestrated through Weiss' trademark organic group movement – bodies moving both separately and harmoniously but as a single multi-faceted entity. Another Weiss technique put to good effect in this production is to split the stage with simultaneous narrative themes occupying both foreground and background.

Ievina and Citkowski return in the lead roles, performing arresting duets of considerable physicality and innovative lifts. Their pulsating, flowing, conjoined movements give passionate conviction to Orpheus' journey into Hell to be reunited with his wife. It is heady, electric choreography and the pair dance it with strong, expressive purpose. Mateusz Sobczak is an enigmatic Hades, here a cult leader, and Marta Barossi holds nothing back in the challenging rawness of her role as a sacrificial victim of the cult's malevolence.

Expression and musicality are central to Weiss' choreography, and her choice of music is critical. *Phaedra* is performed to Mahler's Tenth Symphony and *Eurydice in Hell* opens and closes with a Calabrian folk song that envelopes two powerful string quartets – the first by Karol Szymanowski, followed by Shostakovich's Seventh String Quartet. There is a synergy between the two works, as if they were meant to co-exist, but the centrepiece is Eugène Ysaÿe's insanely complex and emotional third sonata (the Georges Enescu), a violin solo with virtuoso demands performed live on stage by Weronika Weiss, who, at just 16, appears destined to become an outstanding concert violinist.

Rumour has it that Izadora Weiss will return to a new literary source in her next work, continuing to expand an already significant repertoire in her own inimitable style. I hope her outstanding work will get to travel more widely.

GRAHAM WATTS

Photograph: MARCIN ŁABUZ.



ROUTLEDGE

Fifty Contemporary Choreographers

THIRD EDITION

ROUTLEDGE KEY GUIDES

Edited by Jo Butterworth and Lorna Sanders

With an updated introduction by Deborah Jowitt

Dwa wieczory ekspresyjnego tańca

PREMIERA | Osiągnąwszy sukces w kraju, Bałtycki Teatr Tańca chce zaistnieć w Europie, czego dowodem „Niderlandy".

JACEK MARCZYŃSKI

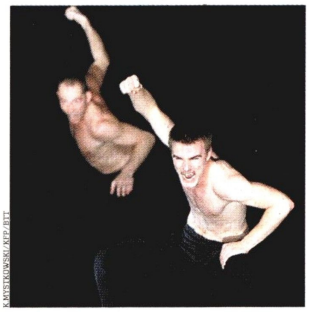
Jak na polskie warunki to przedsięwzięcie niezwykłe: premiera rozciągnięta na dwa wieczory złożona z sześciu różnych choreografii. Całość w wykonaniu Bałtyckiego Teatru Tańca, którego połowa członków rekrutuje się z artystów z zachodniej Europy. Po zaledwie pięciu latach działania gdański zespół cieszy się taką renomą, że o możliwość pracy z nim ubiega się wielu cudzoziemców.

Dlaczego jednak „Niderlandy"? Odpowiedzi jest kilka. Spektakl narodził się w Gdańsku, który w przeszłości był powiązany z miastami niderlandzkimi. Przypomina o tym jedna z choreografii Izadory Weiss, „Light", zaczynająca się ożywieniem obrazu Vermeera „Mleczarka". Potem wszakże oglądamy współczesną opowieść – jak to, co ma być trwałe i świadczyć o nas, sami niszczymy i odzieramy z wartości.

„Niderlandy" są osadzone w dzisiejszym świecie, a cały spektakl stanowi rodzaj hołdu dla słynnego Nederlands Dans Theater i jego wieloletniego szefa Jiřiego Kyliána, wielkiej postaci w świecie tańca. Dziesiątki choreografów tworzą według jego wzorów.

Szefowa Bałtyckiego Teatru Tańca Izadora Weiss też nie ukrywa swojej fascynacji nim. Zresztą wielokrotnie miała okazję podpatrywać w Holandii jego styl pracy. Wcześniejsze jej balety miały kyliánowskie piękno, a każdy ruch, każdy gest, choćby najtrudniejszy, wydawał się naturalny. Tak jak u jej mistrza.

„Niderlandy" są wszakże rodzajem pożegnania z Kyliánem. Najważniejszy w premierze balet Izadory Weiss to „Body Master", opowieść o potrzebie posiadania autorytetów, które jednak nieustannie ktoś obala. Pierwsze sceny opierają się na duetach i mają ekspresyjność, jaką potrafi nadać dwójce tancerzy tylko Kylián. Potem ruch staje się bardziej dynamiczny, agresywny i to już jest język Izadory Weiss.



KMYSTKOWSKI/KFP/BTT

„Sarabanda" Jiřiego Kyliána w wykonaniu Bałtyckiego Teatru Tańca

Taka stylistyka zaczyna dominować w jej choreografiach, co w połączeniu z dbałością o urodę poszczególnych obrazów daje interesujące rezultaty. W odróżnieniu od Kyliána każda jej praca ma wyrazistą fabułę. W „Fun" stara się pokazać tę samą co on wrażliwość muzyczną, ale tworzy opowieść o kokieterii, zalotach i odrzuceniu.

Kylián jest niepowtarzalny, o czym można się przekonać też dzięki wyprawie na „Niderlandy". Bardzo rzadko pozwala swe choreografie wykonywać innym zespołom. Dla Bałtyckiego Teatru Tańca potrafi zrobić wyjątek, teraz pozwolił zespołowi włączyć do repertuaru dwie wcześniejsze prace. Pierwsza jest wyłącznie kobieca „Falling Angels" – na wskroś nowoczesna, zarazem klasycznie piękna. Druga to oparta na przetworzonej elektronicznie muzyce Bacha „Sarabanda" dla ośmiu tancerzy. Stopniowo obnażają oni ciała, tworząc ekspresyjną metaforę sytuacji człowieka we współczesnym świecie.

Obie choreografie są sprawdzianem poziomu Bałtyckiego Teatru Tańca. Z takim repertuarem staje się on atrakcyjny dla widzów nie tylko w Polsce – gdański zespół otrzymuje coraz więcej zaproszeń ze świata. ■

REKLAMA
0766686/A/BERSP

Ian Palmer "Dancing times", June 2011:

"Her Rite of Spring, the premiere performances of which were the occasion of my visit to Gdansk in late March, was her first work for this company that used a single score. Yet even this was chosen with care: the recording of the piece by Gustavo Dudamel was selected as having the raw, earthy energy that Weiss required. Intensely serious in demeanour, Weiss claims she is not a feminist, though watching this Rite of Spring one might disbelieve her. Inspired, so she told me, by the harrowing news-story of a local schoolgirl who was raped by two classmates and then hanged herself, the work depicts the gang rape of seven of her female dancers, who are throughout shown in terrible states of abuse. Capturing the wild, primeval terror of Stravinsky's score together with its rhythmic complexities. Weiss did not hold back any punches (quite literally at times) and there were moments, such as when one of the women was doused in white yoghurt in what was clearly meant to be semen, that I found too disturbing. But is that not perhaps how Rite should be? In certain choreographic moments – the opening scene of showering men, and the lines of girls opening up their legs as if a blossoming spring flower – she showed a talent of rare distinction, upheld by the equally distinguished performances of her company".

Bruce Mariott „Dance Tabs" 2013

I would definitely say this „Rite of Spring" is one of the most impressive and riveting I have ever seen.

Graham Watts, Baltic Dance Theatre, www.ballet.co.uk, March 2011:

"Izadora Weiss has the courage to take on big challenges. (...) Weiss is clearly a choreographer for whom musicality is crucial and, to her credit, her movement is closely assimilated to the complicated rhythms and beats of this most complex of scores".

Jeffrey Taylor – „Sunday Express"

Weiss stumbled across her own dance language, a dream often turning into an incomprehensible nightmare for many dance lovers searching for new talent(...) I saw a woman who has the audience's interest at heart. Not only does Weiss intend others to understand her language, she actually wants us to enjoy it. Clearly this young woman has plenty to say through dance and makes sure people like you and me hear it.

Laura Capelle – Financial Times

Weiss is rare and fresh choreographic talent; the company will be one to follow as it matures. Her Baltic Dance Theatre has become a world-class troupe shaped by her ambitious, fast-groving repertoire.

Kelly Apter -www.list.co.uk

Weiss turns the story into a passionate piece of dance theater.

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data…… Podpis promotora pracy……...……..

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Komponenty gatunku Teatr Tańca na podstawie spektaklu *Antygona* do muzyki Jana Sebastiana Bacha, Krzysztofa Pendereckiego i Hildur Ingveldar Gudnatottir" została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data……. Podpis autora pracy……