

numer 11  
Kwiecień 2024

MAGAZYN  
KULTURALNEGOCHAMA

# CHOREO GRAFIA



# SPIS TREŚCI

**1**

MIŁOŚĆ DO CHOREOGRAFII -  
WYWIAD Z KRZYSZTOFEM  
PASTOREM

**2**

W PRZEDDZIEŃ JUBILEUSZU -  
WYWIAD Z JANET EILBER

**3**

PIĘĆ PYTAŃ: BONDARA, KOZIELSKA, PRZYBYŁOWICZ, RUDNICKA,  
URBAŃSKI

**4**

CAŁY TEN JAZZ

**5**

CZYŻ NIE PODZIWIĄ SIĘ  
KONIA W TAŃCU?

**6**

DANCINGI Z POLITYKĄ  
W TLE



# WSTĘP

Nieoczekiwana zmiana planów. Miesiąc temu zapowiadaliśmy spotkanie z naszym zachodnim sąsiadem - Niemcami, ale jednak oddajemy do Waszych rąk numer poświęcony Choreografii w jej różnych odstonach. **Zapraszamy na dwa wyjątkowe spotkania. Pierwsze z Krzysztofem Pastorem**, dyrektorem Polskiego Baletu Narodowego, który opowiada co to znaczy być choreografem. **Drugie to rozmowa z Janet Eilber**, dyrektorką artystyczną Martha Graham Dance Company, która dzieli się refleksjami o wybitnej tancerce i choreografce, autorce własnej metody twórczej, a także planach obchodzonego właśnie jubileuszu. **Zaprosiliśmy pięciu polskich choreografów, aby opowiedzieli nam o swojej pracy i wyzwaniach z tym związanych.** W dalszej części numeru spotkanie z ikoną tańca w musicalu **Bobem Fosse**, **taneczne obrazy w filmach**, a także **powrót do przeszłości: dancing i dyskoteka w eseju dawnej polskiej rzeczywistości.** Zapraszamy do lektury!

*Redakcja*





# MIŁOŚĆ DO CHOREOGRAFII

15 lat temu powstał **Polski Balet Narodowy**, a jego Dyrektorem został **Krzysztof Pastor**. Wybitny polski tancerz, choreograf i artysta. Dziś spotykamy się porozmawiać o istocie choreografii z okazji corocznego święta środowiska baletu – Międzynarodowego Dnia Tańca, który odbywa się 29 kwietnia.

**Benjamin Paschalski:** Czy łatwo być choreografem?

**Krzysztof Pastor:** Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie. **Myślę, że choreografem jest się wtedy, kiedy się tworzy, nie wtedy kiedy się tylko tak o sobie mówi.** Może to nie jest sprawiedliwa teza, ale moim zdaniem tak jest w praktyce. Szczerze, nie mogę powiedzieć, że zawsze lubię być choreografem. Są momenty, w których ta praca stwarza mi olbrzymie trudności. Nie zawsze, a raczej najczęściej, nie jest to tylko radosna twórczość. Powstawanie choreografii w moim przypadku wiąże się ze stresem spowodowanym wieloma praktycznymi problemami. Jednym z nich jest ciągły brak czasu. Są też uciążliwe, chociaż interesujące podróże z jednego miejsca do drugiego, a także łączenie wielu obowiązków. Dlatego dla mnie bycie choreografem jest pasjonujące, ale trudne, choć pewnie są tacy, którym to przychodzi dosyć łatwo.

**BP:** Jednak rozmawiam z Krzysztofem Pastorem, a nie z innymi!

# WYWIAD Z KRZYSZTOFEM PASTOREM

**KP:** Wiesz, ja obserwuję świat oczami Krzysztofa Pastora, więc widzę, że ludzie różnie podchodzą do tego zawodu. Są tacy, którym się wydaje, że to jest w ogóle bardzo prosta sprawa.

**BP:** Czy przygotowując choreografię myślisz o sobie, by zrealizować siebie czy może, aby tancerze mogli siebie wyrazić, a widownia przeżywać?

**KP:** Te trzy elementy są dla mnie ważne. Na pewno po objęciu stanowiska dyrektora w Polskim Baletie Narodowym pogłębiła się we mnie świadomość, zaspakajania potrzeb różnorodnej publiczności. Potrzeby i ambicje tancerzy od zawsze brałem pod uwagę, co czasami przeszkadzało mi w pracy i co nie zawsze gwarantuje pożądaną rezultat choreograficzny. Oczywiście ważne jest, aby dyrektor zespołu pracował tak, by tancerze mieli satysfakcję i byli zadowoleni. Jednak moim zadaniem jest także wymagać i starać się łączyć zamiary z możliwościami.

**BP:** Czy dostosowujesz choreografię do poziomu tancerzy? Wiesz na co sobie możesz pozwolić z konkretnym wykonawcą?

**KP:** Dla mnie tancerz jest partnerem w tym procesie, więc ta współpraca, indywidualne możliwości i osobowość tancerzy są w sposób naturalny częścią procesu twórczego i jego rezultatem. Oczywiście dość często zdarzają się i takie sytuacje, w których choreografia powstaje z trudem i wymaga od tancerzy wzmożonego wysiłku zarówno kreatywnego jak i fizycznego.

**BP:** Patrząc na współczesną scenę widać taką grupę choreografów, którzy robią wszystko dla siebie, nie myśląc o publiczności przez co tworzy się totalny chaos. Liczba figur na scenie jest tak wielka, że przekracza percepcję odbiorcy i na koniec mamy taneczną wieżę Babel. Jest też inna grupa choreografów, która bardzo myśli o odbiorcy, której przekaz musi być jasny i klarowny. Nie jest to koniecznie balet narracyjny, ale nawet powieść taneczna. Akurat Twoje prace są bardzo przemyślanymi opowieściami, nawet wtedy, gdy nie ma linii narracyjnej.

**KP:** Dla mnie zawsze ważna jest idea, tekst, który chcę opowiedzieć i to jest czymś w rodzaju mapy mojej choreografii nawet, mając świadomość tego, że nie każdy to zrozumie. Zdarzały się sytuacje, gdy ktoś na tekst, w którym opisuję swoje choreograficzne zamierzenia reaguje w stylu „a Pastor powiedział, że ta sztuka jest o tym i o tym, a ja tego nie widzę”.

**BP:** Artysta jest zawsze artystą i ma prawo do indywidualnego przemyślenia tak samo jak odbiorca do indywidualnej interpretacji.

**KP:** Dokładnie. Wiesz, ci choreografowie, o których mi mówisz, pewnie też mają swoje przemyślenia, to nie jest tak, że wchodzą i robią bełkot. Czasami bywa tak, że po początkowym krótkotrwałym sukcesie znikają oni z przestrzeni publicznej, a niekiedy z ich świata chaosu wyłania się kosmos tanecznych bogów i wspaniałe kreacje.

**BP:** Co dla Ciebie jest pierwsze w pracy nad baletem: pomysł choreografii czy idea treści? Patrząc na Twoje prace m.in. Kurt Weill, Niżyński i Burzę na podstawie Williama Shakespeare’a, czy wielka klasyka jak: *Jeziro łabędzie*, *Romeo i Julia*, czy polskie inspiracje: *I przejdą deszcze...*, *Chopin* czy *Casanova* zastanawiam się jak Krzysztof Pastor dokonuje wyboru czym chce się zająć? Co jest dla Ciebie inspiracją?

**KP:** Zazwyczaj w krótszych baletach, inspiracją jest dla mnie muzyka. Choć np. w *Moving Rooms* miałem pewien koncept. Była to część wieczoru *In Space* w *Amsterdamie*. Założeniem tego przedstawienia było wyrażenie tańcem różnych aspektów przestrzeni. Od początku wiedziałem więc, że to będzie zamknięta struktura, która ma dużo znaczeń zarówno w sensie przestrzennym jak i emocjonalnym. Gra światłem, ruchem i różnymi emocjami jest istotą tego baletu.



Foto: Robert Wolański

W innych baletach, jak np. w *In Light and Shadow* wykorzystałem utwory Jana Sebastiana Bacha, które przypadły mi do gustu i chciałem je połączyć. Z kolei w *I przejdą deszcze...*, punktem wyjścia do tworzenia była treść wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Czułem obowiązek zaprezentowania jego treści, i odniesienia się do emocji, które towarzyszyły mi kiedy zamieszkałem w Warszawie. I chociaż Warszawiankiem nie jestem, muszę przyznać, że samo miasto jak i bardzo dawno temu przeczytana powieść *Kolumbowie* zrobiły na mnie wielkie wrażenie. Lubię pracować z dramaturgiem, dyskutować a nawet spierać o różne pomysły, koncepcje i inspiracje. Jak się pracuje nad dramaturgią baletu, to się ciągle rozmawia i rozmawia, i to jest wspaniałą, bardzo interesującą częścią procesu twórczego.



**BP: Wielokrotnie mówiłeś, że Twoja inspiracja dotycząca choreografii zrodziła się w Het Nationale Ballet.**

K:P: To niezupełnie tak było. Gdy pracowałem w Polskim Teatrze Tańca z Conradem Drzewieckim, to pamiętam, że zadał pytanie jednemu z kolegów czy chciałby zrobić choreografię, a tamten odpowiedział, że nie. Mnie oczywiście się nie zapytał, ale pomyślałem sobie wtedy, żeby może zająć się choreografią. Jak pracowałem w Lyonie pojawił się pomysł, aby zorganizować warsztaty choreograficzne, odpowiednik naszych warszawskich „Kreacji”. W zespole było wówczas wielu kreatywnych tancerzy. Zarezerwowaliśmy więc salę baletową, w której zaczęliśmy tworzyć. Tworzyłem choreografię dla mnie samego, w tajemnicy sali baletowej, bez stresu i to mi się bardzo podobało. Do prezentacji tych choreografii ostatecznie nie doszło. Odszedłem z Lyonu do Amsterdamu. Wiedziałem już, że chcę zająć się choreografią i zaraz w pierwszym roku zgłosiłem się na warsztaty. Z powodu dużej liczby kandydatów nie udało mi się wtedy do nich zakwalifikować. Spróbowałem w kolejnym roku, dostałem taką możliwość i tak to się zaczęło.

**BP: Wspomnieliśmy o Conradzie Drzewieckim. Czy on szczerze zaproponował, aby ktoś zrobił choreografię? Niedawno usłyszałem opinię, że był strasznie zazdrosny o innych, zdolnych twórców.**

K:P: Wtedy to była towarzyska rozmowa podczas tournée po Polsce i on to tak powiedział bez zobowiązań.

**BP: Jak wyglądała praca choreograficzna w Het Nationale Ballet, bo przecież dotarłeś do tytułu choreografa – rezydenta, a jednocześnie zostałeś dyrektorem Polskiego Baletu Narodowego?**

K:P: W Amsterdamie zawsze czułem ogromną presję, gdyż jest to niezwykle bogaty rynek choreograficzny. Stosowane są przez twórców różne techniki i gatunki tańca, jest ciągła presja i dążenie do bycia nowatorskim i oryginalnym.

**BP: Do dzisiaj tak jest. Taki mały kraj, a naprawdę jest kuźnią talentów. Są tam dwa kluczowe zespoły dla całej Europy, czyli Het Nationale Ballet i Nederlands Dans Theater, choć nie tańczy w nich wielu rodowitych Holendrów.**

KP: Nigdy nie tańczyło. U nas w zespole jest około pięćdziesięciu procent Polaków i to jest bardzo duża liczba w porównaniu do innych zespołów w kraju. Zresztą większość zespołów w Europie i na świecie jest bardzo międzynarodowych. We wspomnianych warsztatach można było spróbować swoich sił i wiele osób w nich uczestniczyło. Tancerze też brali w nich udział na zasadzie dobrowolności z tym, że my choreografowie wszystko musieliśmy robić sami: kładliśmy podłogi, ustawialiśmy światła, trzeba było wszystko nosić, pracować fizycznie nad przygotowaniem sceny, dekoracji i świateł i to też uczyło nas zawodu. Artystycznie mieliśmy pełną wolność wyboru. Nie narzucano nam tematów, nikt nad nami nie stał, nie pilnował i nie asystował. Cała odpowiedzialność była na naszych barkach i to było wspaniałe, fascynujące. To były rzeczywiste kreacje, prawdziwa nauka zawodu. Później to się zmieniło. Jak zostałem choreografem rezydentem częścią moich obowiązków była opieka właśnie nad tymi warsztatami.

**BP: Czasy się zmieniły i ludzie są zupełnie inni. Co się stało z tymi osobami, które wkraczały w choreografię podczas tych warsztatów w Amsterdamie?**

KP: Sporo ludzi poszło w choreografię jak np. David Dawson, Juanjo Arquese, Milena Sidorova, Daniela Cardim, Annabelle Lopez Ochoa i inni, ale wielu porzuciło twórczość, bo to nie jest łatwa sprawa.

**BP: Czy ulubionym kompozytorem Krzysztofa Pastora jest ostatnio często wykorzystywany Philip Glass?**

KP: Moim ulubionym kompozytorem, choć nie zrobiłem za dużo choreografii z jego muzyką jest, tu Ciebie zaskoczę – Jan Sebastian Bach.

**BP: Czyli barok i klasycyzm?**

KP: Nie, po prostu jego muzyka czasem brzmi jakby była improwizowana i jest nieprzewidywalna. Nie wiem jednak czy kiedykolwiek ponownie zrobię do niej balet. Bardzo lubię go słuchać. Philip Glass to kompletnie inny świat, jego muzyka ma coś obsesyjnego w sobie, może być inspirująca, jeśli chodzi o ruch. Dla choreografów w jakiś sposób jest niezwykle wartościowa.

**BP: Jaką dałbyś radę swoim tancerzom, którzy stawiają swoje pierwsze kroki w choreografii?**

KP: Muszą próbować. By być choreografem, trzeba mieć determinację, Nie należy polegać tylko na jednym zespole, należy starać się zainteresować swoją pracą różne zespoły, organizować własne projekty i w pewnym momencie zdecydować się na samodzielność. I co najważniejsze nie należy się poddawać. Trzeba umieć się podnieść po porażce.

**BP: Dziękuję za rozmowę!**



# W PRZEDDZIAŁENIU JUBILEUSZU

Witamy ponownie z Nowego Jorku. Po wywiadzie z Susan Jaffe z American Ballet Theatre, spotykamy się z kolejnym wyjątkowym gościem, **Janet Eilber, Dyrektorką Artystyczną Martha Graham Dance Company** – jednej z najbardziej renomowanych kompanii, nie tylko w USA, ale na całym świecie.

**Benjamin Paschalski: Zespół został założony w 1926 roku i już za 2 lata będzie obchodzić swoje setne urodziny. To wyjątkowy moment zarówno dla Martha Graham School, jak i dla Martha Graham Dance Company. Co ta rocznica oznacza dla Ciebie jako obecnej Dyrektorki Artystycznej?**

Janet Eilber: Ta rocznica ma dla nas ogromne znaczenie. Martha Graham Dance Company jest najstarszą kompanią tańca nowoczesnego w całych Stanach Zjednoczonych. Jesteśmy dumni z tego, co osiągnęliśmy w rozwijaniu tej formy tańca jako amerykańskiej ekspresji artystycznej. Ponadto, udało nam się ją zabezpieczyć i zachować. To osiągnięcie jest triumfem dla całej dziedziny tańca nowoczesnego w Ameryce i na świecie. Moja misja, jako Dyrektorki Artystycznej, polega m.in. na budowaniu i utrzymywaniu ogólnej świadomości dotyczącej naszej historii. Moim zdaniem, ta rocznica to celebrowanie nie tylko długowieczności zespołu, ale także dziedzictwa samego tańca nowoczesnego.

**BP: Martha Graham jest postacią o niesłychanie wielkim znaczeniu. W zasadzie wszystko, co związane z waszą działalnością, jest zakorzenione w jej dziedzictwie. Z drugiej strony wiem, że poszukujecie choreografów i jesteście otwarci na nowe perspektywy. Jak łączyte świat współczesności z przeszłością? Jak udaje Wam się połączyć dziedzictwo Graham z obecną praktyką tańca?**

JE: Łączenie tych dwóch światów w gruncie rzeczy sprowadza się do idei, że nie tylko Martha Graham Dance Company, ale cały taniec nowoczesny musi uznać i celebrować swoją przeszłość wraz z historią jej rozwoju. Musimy znaleźć sposób, by nawiązać kontakt z dzisiejszą publicznością i zainteresować ją klasyką. W operze udało się to osiągnąć, dzięki transkrypcji i tłumaczeniu tekstu, w muzeach dzięki programowaniu kuratorskiemu, a w amerykańskim jazzie poprzez docenianie i wykorzystywanie tego, co najlepsze z jego przeszłości do tworzenia nowych trendów. Nie należy oddzielać historii, zamykając ją na klucz w pokoju obok, ale aktywnie czerpać z geniuszu naszych poprzedników tworząc nową sztukę.





Janet Eilber in Martha Graham's Frontier;  
photo by Max Waldman.

Jako Dyrektorka Artystyczna zaangażowałam się w coś co nazywamy „kreatywną kuracją”. **Robimy to podobnie do muzeów, które tworzą wystawy o znanych artystach z przeszłości, osadzając je w kontekście ich dzieł jako inspiracji dla następnych pokoleń.** Działania te rozpoczęliśmy wiele lat temu od wprowadzenia tematycznych sezonów, takich jak Myth and Transformation, co pozwoliło nam pokazać modernistyczne, greckie klasyki Graham z lat 40. i 50. XX wieku. Współpracujemy również ze współczesnymi choreografami, jak na przykład z Andonisem Foniadakisem, którzy tworzą nowe dzieła dla zespołu. Andonis oparł swoją ostatnią pracę na greckim micie i choć jego styl jest bardzo różny od techniki Graham, te dzieła były prezentowane w tym samym wieczorze, co jej choreografie. Pobudziło to wyobraźnię publiczności, która w tej współczesnej kreacji szukała nawiązań do klasyki Marthy. Podobnie zrobiliśmy z choreografią Sidi Larbi Cherkaoui. Jego praca opierała się na temacie sacrum i profanum, co umożliwiło nam prezentację dzieł Graham inspirowanych rytuałem lub religią. Z resztą, ten styl do niego pasował, bo on sam ma bardzo duchowe podejście do pracy.

Strategia „kuracji” pozwala nam prezentować materiały diametralnie różne od techniki Graham, nie tracąc przy tym związku z jej dziedzictwem. **Można się zastanawiać jak tancerze biegli w jej technice mogą dostosować się do stylów Sidi Larbi Cherkaoui czy innych, takich jak: Bobbi Jene Smith i Andrea Miller, z którymi również współpracujemy.** Jednakże pracując nad nowymi dziełami, nasi tancerze stają się poliglotami w świecie tańca. Ich ciała nabywają umiejętność komunikacji w wielu różnych językach. Praktyka ta trwa już ponad dekadę, a skład naszej kompanii naturalnie ewoluował – niektórzy tancerze przeszli na emeryturę, a nowi dołączyli. Podczas przesłuchań szukamy nie tylko ekspertów w technice Marthy Graham, ale także osób wszechstronnych, dobrze czujących się w tańcu współczesnym. Ta wszechstronność jest bardzo pożądana, bo właśnie dzięki niej możemy łączyć przeszłość ze współczesnością.



**BP: Uważasz, że dziedzictwo Marthy Graham bardziej pomaga czy utrudnia te działania? Być może łatwiej byłoby nie mieć tak bogatej historii, a zaczynać od zera.**

JE: Oczywiście, że nam pomaga. Wyobraź sobie nas jako Muzeum Picassa. **Posiadamy kolekcję arcydzieł z XX wieku, które niewątpliwie mają wielką wartość i stanowią dla nas fundament.** Dzięki niemu możemy nie tylko inspirować współczesnych tancerzy, ale także nawiązywać partnerstwa z muzeami, programami filmowymi, nowymi choreografami, a nawet być tematem zajęć uniwersyteckich. Uczonych interesują dyskusje na temat przejawów feminizmu w pracach Graham oraz przebijające się w nich motywy społeczne dobrze ilustrujące sytuację kobiet w jej czasach. Dorobek artystyczny Marthy jest również pełen wątków o ludzkim losie, co skłania do ponadczasowych rozmów o tym, co w ogóle znaczy być człowiekiem. Jej życie i twórczość dla wielu są źródłem inspiracji, która wzywa do odkrywania świata sztuki.

**BP: Przed naszą rozmową wiele czasu poświęciłem na szukaniu informacji o technice Marthy Graham, zwłaszcza koncepcji integracji ruchów ciała. Czy mogłabyś w prosty sposób wyjaśnić na czym polega ten unikalny styl?**

JE: Rewolucyjne podejście Marthy polegało na przyjęciu pierwotnego, naturalnego języka ciała – nieświadomych gestów, które wykonujemy w odpowiedzi na emocje. Obserwowała, jak ruchy ujawniają nasze wewnętrzne stany i wzmocniła

ten język ciała teatralnością. Metoda Graham przekształcała wewnętrzne napięcia i rozluźnienia ciała związane z odczuwaniem emocji na taniec. Technika ta łączy siłę fizyczną z głęboką ekspresją emocjonalną podobnie jak joga czy pilates. Ruchy tułowia – kurczenie się w smutku, rozszerzanie w radości – stają się napędem jej choreografii, uosabiając zarówno tę fizyczną moc, jak i emocjonalny rezonans. W konsekwencji nasi tancerze nie tylko grają, ale wręcz wcielają się w postaci poprzez choreograficzny język Graham. Ten słownik ruchów bezpośrednio przekazuje emocjonalne narracje, łącząc fizyczność z głęboko zakorzenionymi emocjami.

**BP: Co jest najważniejsze w tym stylu tańca? Serce, ciało, fizyczność, czy umysł?**

JE: Styl Graham łączy to wszystko. Samo ciało stanowi tylko część równania. Pozostałe to serce, umysł i wewnętrzny duch tancerza. Ruchy fizyczne muszą być wzbogacone o emocjonalną ekspresję i charakter jednostki, aby naprawdę wpisać się w jego ramy.

Foto: Melissa Sherwood.



Podobnie jak w aktorstwie, niektórzy tancerze doskonale wcielają się w rolę Marthy Graham, tworząc unikalne połączenie ruchu i ekspresyjnej osobistej interpretacji.

**BP: A czy tancerze lubią ten styl?**

JE: Nasi tancerze go uwielbiają i często chcą zgłębiać repertuar Graham. Chociaż doceniają współczesne dzieła. Role stworzone przez Marthę, m.in. takie jak: Edyp, Jazon czy Medea, oferują im nieporównywalne możliwości ekspresji złożonych emocji i narracji. Są głęboko przypominają one role kreowane przez Shakespeare'a. Bowiernie nie chodzi tylko o odtwarzanie, a o wniesienie do nich własnych emocji, dając artystom przestrzeń do pokazania swojej osobistej interpretacji.

## BP: Co Martha Graham uważała za najważniejszy wymiar tańca – ruch, muzykę czy fabułę?

JE: Ruch zawsze był punktem wyjścia i najważniejszym elementem. Jej mentor i dyrektor muzyczny Louis Horst radził, że fizyczne przesłanie tańca powinno być najważniejszym elementem artystycznej pracy. W konsekwencji najpierw tworzyła choreografię, skupiając się na przekazywaniu fizycznej narracji poprzez ruch. Następnie zlecała komponowanie do niej utworów tak, aby go wzmocnić i uwypuklić. To podejście różni się od tego stosowanego przez wielu innych choreografów, którzy zazwyczaj najpierw wybierają muzykę i dopasowują do niej ruchy. Oczywiście gdy Graham podejmowała się prac z baletami narracyjnymi, jak *Medea* czy *Król Edyp*, wtedy to fabuła podkreślała ruchy. Jednak w innych przypadkach hierarchia była jasna: ruch miał pierwszeństwo, a muzyka była zaprojektowana tak, aby wspierać choreografię.

**BP: Graham jest uważana za rewolucjonistkę, która postawiła na kobiety. Była jedną z pierwszych w całym świecie tańca, która przedstawiała je nie tylko jako piękne baletnice, ale jako artystki o wyraźnym stylu niosące unikalny przekaz dla publiczności. Czy Twoim zdaniem kobiety odgrywały kluczową rolę w jej dziełach?**

JE: Podstawowym powodem dla którego Martha Graham koncentrowała się przede wszystkim na tworzeniu dzieł zarówno dla kobiet, jak i o kobietach, była potrzeba tworzenia ról dla samej siebie. Martha była ambitna i rozumiała potencjał przedstawienia kobiet jako postaci silnych, a nie tylko pięknych czekających na interwencję mężczyzny, aby nadać im moc. Ukazywała je jako istoty złożone, silne, ale również posiadające swoje rozterki. Ostatecznie Graham dążyła do przedstawiania siebie jako uosobienia siły i wielowymiarowego charakteru, jaki naprawdę posiadała. Skłoniło ją to do zgłębiania egzystencjalnych tematów i postaci historycznych, angażując się przy tym w najważniejsze wówczas kwestie społeczno-polityczne.

**Początkowo Martha Graham Dance Company składało się wyłącznie z kobiet. Podkreślało to fundament zespołu oparty na własnym, kobiecym języku ciała Graham. To podejście było nie tylko praktyczną odpowiedzią na ograniczenia finansowe ery „Wielkiego Kryzysu”, ale również było świadomym wyborem rozwoju stylu tańca, który naturalnie wynikał z kobiecości. Graham z pasją uczyła swojej techniki młode tancerki i w ten sposób styl ewoluował. Mężczyźni dołączyli do kompanii w 1938 roku. Technika Graham nadal się rozwijała, a jej dzieła pozostają głęboko zakorzenione w perspektywie skoncentrowanej na kobietach.**

**BP: Czy myślisz, że Martha Graham była szczęśliwa w swoim życiu osobistym? Widziałem występ zespołu w Luksemburgu i odniosłem wrażenie, iż jej osobiste niezadowolenie mogło być źródłem inspiracji dla jej choreografii, zwłaszcza w przedstawianiu ról kobiet jako przeważnie nieszczęśliwych.**

JE: Teatr stanowi ekspresję konfliktów i emocji czego odzwierciedleniem może być przedstawianie przez Graham kobiet jako nieszczęśliwych. **Jeśli chodzi o jej życie osobiste, to jak każdy doświadczyła zarówno wznoszeń, jak i upadków. Była znana z silnego temperamentu i bywała niezwykle wymagająca.** Nalegała, aby wszyscy zaangażowani w jej produkcje w pełni oddawali się swoim rolom. Jednak słowa o jej rzekomej agresji fizycznej to tylko plotki. Nigdy nie zrobiła nikomu nic złego. Ciągłe wysokie wymagania i surowość były częścią procesu artystycznego i nie należy ich traktować jako wskazówek, co do jej osobistego szczęścia lub jego braku.

**BP:** Za niecałe dwa lata – jak już we wstępie zaznaczyliśmy – Martha Graham Dance Company będzie obchodzić swoje setne urodziny. Jakich uroczystości możemy się spodziewać? Jak planujecie przyciągnąć publiczność do Nowego Jorku i jednocześnie dzielić się sztuką na całym świecie, biorąc pod uwagę wasz bardzo napięty grafik występów?

**JE:** Przede wszystkim przedłużamy obchody rocznicy rozkładając je w czasie na trzy lata. Jeden rok nie wystarczy, aby uhonorować tak obszerne dziedzictwo Marthy Graham. Każdy z nich będzie miał inny temat przewodni. W pierwszym roku będzie to „American Legacies”, koncentrujący się na roli Graham w aktywizmie społecznym, modernizmie i jej współpracach z innymi artystami. Drugi – „Dances of the Mind” – będzie podkreślał jej balety psychologiczne i prace greckie. Ostatni – „Masterpieces” – poświęcony będzie najbardziej ikonicznym z jej dzieł. Wysiłki na scenie uzupełniamy różnego rodzaju partnerstwami. Współprace obejmują dokument przygotowany przez PBS, album fotograficzny autorstwa NYC Dance Project i wystawę w New York Public Library. Zaprezentujemy również solówki Marthy Graham w Metropolitan Museum, komplementarnie do wystawy o latach trzydziestych XX wieku. Planujemy także rozwinąć współpracę międzynarodową, aby rozpowszechnić dzieła Marthy na całym świecie.



Foto: Isabella Pagano

**BP:** Integracja solówek Marthy Graham z wystawą w Metropolitan Museum jest fascynująca. To świetny przykład tego jak ruch może wzbogacać przestrzeń historyczną i współczesną. Jednak przyciągnięcie nowej publiczności pozostaje wyzwaniem...

**JE:** Poszukiwanie nowej publiczności jest czymś, czym zajmuję się odkąd objęłam stanowisko Dyrektora Artystycznego. Aby zdemistyfikować taniec nowoczesny i uczynić go bardziej dostępnym, wprowadziliśmy wiele rozwiązań, m.in. takich jak: wprowadzenia przed występami, wykorzystanie nowoczesnych narzędzi multimedialnych i narracji na scenie. Te wysiłki mają na celu pokazanie, że prace Marthy Graham nie polegają tylko na oglądaniu się wstecz, ale również na dialogu z teraźniejszością oraz przyszłością tańca nowoczesnego. Nasza publiczność obejmuje obecnie wszystkie grupy wiekowe i płciowe. To potwierdza sukces wizerunkowy w prezentacji arcydzieł Graham jako bramy do sztuki współczesnej.

**BP:** Bardzo dziękuję i życzę wszystkiego dobrego!

**Rozmawiał Benjamin Paschalski**





Foto: Paweł Stelmach

# Robert Bondara

## Pięć pytań

### Skąd u Ciebie zrodził się pomysł układania tańca?

Pomysł na tworzenie choreografii zaczął kielkować we mnie dość wcześnie, gdy byłem jeszcze uczniem łódzkiej szkoły baletowej, w ostatnich latach mojej edukacji. Kiedy zacząłem poznawać coraz większe spektrum spektakli wykraczających poza ramy repertuaru klasycznego, takich twórców jak m.in. Ek czy Kylian, dostrzegłem jak duży potencjał i wolność twórczą może dawać taniec, że może docierać głębiej i dotykać czegoś więcej niż tylko wrażeń estetycznych. To poruszyło moją wrażliwość, uruchomiło wyobraźnię i przesądziło o decyzji by tańczyć. Co więcej, zrozumiałem, że nie chcę być tylko twórczym, ale też twórcą i kreatorem. Naturalnie na tym etapie zasób mojej wiedzy nie był wystarczający na tyle, bym odważył się na pierwsze próby choreograficzne. W miarę zdobywania nowych doświadczeń jako tancerz, współpracując z kolejnymi twórcami, poznając różne języki tańca, obserwując choreografów przy pracy, nie tylko jeżeli chodzi o to jakie narzędzia wykorzystują tworząc ruch, ale też jak wykorzystują muzykę, środki inscenizacyjne, dramaturgię i reżyserię, jak pracują z ludźmi - to wszystko dało mi niezwykłą szkołę i niejako możliwość podjęcia pierwszych samodzielnych poszukiwań i odważenia się do stworzenia pierwszej choreografii, gdy tylko nadarzyła się ku temu okazja.

### Co jest najważniejsze w Twojej pracy – muzyka, idea narracyjna, a może wyrażanie emocji ruchem?

Wydaje mi się, że wskazanie tego, co jest najważniejsze w mojej pracy jest po prostu niemożliwe, ponieważ jest to dziedzina tak złożona i wymagająca tak szerokiego spojrzenia, że nie da się jej zawęzić do jednego aspektu czy zhierarchizowanej listy. Tych kilka elementów wymienionych w pytaniu, które są częścią bardzo długiej listy składników spektaklu, są zawsze dla mnie równoważne. Choć realizuje spektakle bardzo różnorodne, których punktem wyjścia w zależności od sytuacji staje się muzyka, narracja, psychologia, emocje, jakaś historia a innym razem założenia formalne, to zawsze u podstaw każdego z nich leży dbałość o świadome połączenie wszystkich tych elementów w jedną spójną całość.



### **Najlepszy Twój spektakl to...?**

I tu mamy kolejne, bardzo trudne pytanie, na które nie jestem w stanie udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Przede wszystkim trudno byłoby mi przyjąć jakieś adekwatne kryteria, zgodnie z którymi z pełnym przekonaniem mógłbym uznać, że dany spektakl jest lepszy lub gorszy. Są spektakle istotne z punktu widzenia rozwoju kariery zawodowej, te które osiągnęły popularność i były wystawiane bardzo często. Spektakle, które nie doczekały się być może wielu wykonań, ale z punktu widzenia ich jakości artystycznej, lub wagi poruszanych w nich tematów mają olbrzymią wartość. Są spektakle, gdzie proces twórczy był tak niezwykle wzbogacającym moją wiedzę lub mnie osobiście jako człowieka doświadczeniem, że przysłużyło się to potem np. powstaniu innej udanej produkcji. Patrzę na swoją twórczość nie tyle przez pryzmat pojedynczych wydarzeń, co raczej pewnej ciągłości, drogi. Być może dlatego, że powstawanie spektaklu to bardzo długi proces, który od zrodzenia się pomysłu do opadnięcia ostatniej kurtyny po premierowym spektaklu jest dla mnie podróżą trwającą nieraz latami. Dla widza są to tylko dwie godziny spędzone w fotelu teatralnym. Mgnienie oka. Może miarą sukcesu spektaklu jest właśnie to, na ile to mgnienie oka trwale zapisze się w pamięci i wrażliwości widza?

### **Kto dla Ciebie jest wzorcem i mistrzem choreografii?**

Obawiam się że to będzie kolejne pytanie, które pozostanie bez jednoznacznej odpowiedzi. Być może wynika to z mojego trochę buntowniczego charakteru i sceptycznego podejścia do rzeczywistości, ale trudno mi wskazać jedną osobę, którą nazwałbym swoim mistrzem choreografii. Oczywiście podziwiam i cenię wielu choreografów za ich kreatywność, pomysłowość, muzykalność, precyzję, nietuzinkowy język choreograficzny. Mam też w pamięci wielu choreografów z którymi miałem możliwość współpracy jako tancerz, doświadczając procesu twórczego i przyglądając się ich metodom i narzędziom w pracy. Być może wynika to z tego, że u bardzo wielu choreografów dostrzegam zazwyczaj jakiś niezwykle fascynujący mnie aspekt czy obszar ich twórczości, ale mimo ich geniuszu i talentu, jest jednak niemożliwe by w jednej osobie pomieścić całe spektrum fenomenu tańca i jego różnorodności. Chyba podświadomie boję się też wpaść w pewną pułapkę - czczenie takiego czy innego mistrza zawsze niesie ze sobą ryzyko popadnięcia w epigonizm.

### **Jakie masz marzenia odnośnie swojej pracy?**

By nadal była tak inspirująca i wciągająca, by dawała dużo satysfakcji i przyjemności. By nadal była okazją do poszukiwań, do odkrywania prawdy, do poszerzania horyzontów, poznawania siebie i drugiego człowieka, przekraczania własnych ograniczeń i przesuwania granic wyobraźni. By po prostu była pasjonująca, bo bez tego tworzenie nie miałoby najmniejszego sensu i byłoby nie do zniesienia.



# Katarzyna Kozielska

# Pięć pytań

## Skąd u Ciebie zrodził się pomysł układania tańca?

Pomysł zrodził się podczas mojej ciąży. Pracowałam w tym czasie balecie w Stuttgarcie. Byłam w domu przez rok czasu. Miałam potrzebę wyrazu artystycznego. Często pracowałam rękami - rzeźbiłam, malowałam. Jednak wciąż miałam niedosyt spełnienia artystycznego. W teatrze w którym pracowałam w Stuttgarcie odbywają się pokazy choreograficzne. Postanowiłam, że wezmę w nich udział. Wielu znajomych miało brało już w nich udział i mieli przy tym świetną zabawę. Chciałam zobaczyć czy jest to coś dla mnie czy mi się spodoba, że mogę tworzyć nie dotykając rękoma. Poszłam tam przez ciekawość. Nie było wtedy myślenia o choreografii jako ścieżce kariery. To było dla mnie coś nowego - praca z grupą. Możliwość kreowania, nie tylko z używania rąk. Miałam świetną zabawę podczas tego projektu z tancerzami. To była praca na luzie - ostrzegłam zespół, że dopiero zaczynam pracę, że wiele rzeczy może wyjść w trakcie. Spodobało mi się to co stworzyłam. No i potem się zaczęło, bo również innym się podobało, i zaczęli prosić "może zrobiłabyś coś jeszcze" albo "w przyszłym roku, gdybyś zrobiła sztukę to byśmy ją wystawili jako stały repertuar w teatrze". Praca z ludźmi od razu spodobała mi się bardziej niż wyraz artystyczny tworzony w domu, rękoma. Jeśli chodzi o moją kreatywność to pracując na tancerzach, a nie podczas malowania czy rzeźbienia, była ona wyrażana w pełni. Mogłam ich nagiąć, ułożyć nie używając przy tym moich rąk. Znalazłam swoje miejsce! Zresztą mój pierwszy projekt nazywał się "To jest moje miejsce". I wyszło, że nie jest to moje miejsce, ale to jest moje prawdziwe miejsce. Zaczęłam inwestować w siebie i tworzyć dalej.



## **Co jest najważniejsze w tej pracy - muzyka, idea narracyjna a może wyrażenie emocji ruchem?**

Za każdym razem coś innego. Uwielbiam jak muzyka jest wcześniej. Jeśli znajduję muzykę podczas zlecenia. Teatry często chcą muzykę, więc często zaczyna się od muzyki. Ale ja jednak najpierw patrzę jak wygląda zespół, jakie mają możliwości, jak wyglądają ruchowo. Pierwszą inspiracją dla mnie jest tancerz. A dopiero później wybór muzyki. Zdarza się jednak, że zaczyna się od czegoś innego, co innego jest punktem wyjścia, raz inspiracją była zawieszona rzeźba światowej sławy artystki Janet Echelman, która ma oryginalny styl rozwieszania rzeźb w otwartych przestrzeniach. Ogromna instalacja. Ja miałam pomysł żeby "pryczepić" tancerzy do niej na scenie i poruszyć tą instalację. Więc na przykład wtedy najważniejsza była rzeźba, a dopiero potem doszła muzyka. Ale najczęściej najważniejsza jest muzyka i ruch tancerzy

## **Najlepszy Twój spektakl to....?**

Nie jestem w stanie ocenić. Każdy nowy spektakl który robię oceniam podobnie jak wcześniejsze. Każdy jest bliski mojemu sercu. W takiej kreacji jest zawsze dużo emocji. To jest jak tworzenie nowego dziecka i potem pytanie z rodzaju "które dziecko jest najlepsze"? Trudno ocenić. Każde takie "dziecko" następnie oddaje się do teatru. Może są "dzieci" z których jestem bardziej zadowolona, ale takie które były dopracowane do samego końca. Na niektórych uczyłam się procesu choreografii... Jednak ostatecznie muszę przyznać, że nie mam jednego ulubionego.

## **Kto dla Ciebie jest wzorcem i mistrzem choreografii?**

Wzorcem na pewno jest wielu choreografów. Nie jest to jedna osoba. Nie ma takiego choreografa na którego prace spojrzałam i stwierdziłam - to jest wszystko co chcę. Przez 18 lat tańczyłam w Stuttgarcie miałam doświadczenie i współpracowałam z wieloma choreografami i zawsze byłam zainteresowana pracą każdego z nich. Miałam więc sposobność podglądać i inspirować się pracą wielu wybitnych choreografów. W swojej pracy zmieszałam kilka ruchów i pomysłów. Mogę wymienić tych którzy stali się dla mnie : Hans van Manen, Jiří Kylián, William Forsythe, Marco Goecke. Znalazłam swój własny język mieszając właśnie pracę każdego z nich, mieszając ruchy których doświadczyłam wcześniej. Jest więc kilka nazwisk. Większość z nich spotkałam w Stuttgarcie, gdzie część z nich miała swoje początki kariery. Myślę jednak że praca choreografa to jest ciągła nauka, nie jest to zawód w którym można stwierdzić "teraz się dobrze nauczyłem". Dlatego trzeba ciągle się wzajemnie inspirować.

## **Jakie masz marzenia odnośnie własnej pracy?**

Przede wszystkim dalej tworzyć. To moja pasja, to moja miłość. Robię to co kocham. To jest moje wielkie szczęście. W przyszłości chciałabym mieć własny zespół. Nie byłby on karmiony tylko przeze mnie, ale i dopuściłabym innych choreografów. Chciałabym pojeździć po świecie jeszcze dalej i popatrzeć jak pracują inni. Tak żeby móc czerpać kolejne inspiracje do pracy własnej. Podotykać tych nowych zespołów. Bo też w każdym nowym miejscu, na każdym kontynencie jest trochę inna praca. To pomogłoby w prowadzeniu mojego własnego zespołu, bo wtedy dowiedziałabym się jak wygląda praca z wielu strony miałabym pełen obraz różnych narzędzi do doskonalenia mojego zespołu. Taki zespół marzeń zresztą też byłby mieszany i składałbym się z wielu narodowości z różnymi doświadczeniami zawodowymi i po różnych szkołach tanecznych.





Foto: Bartosz Kruk

## Jacek Przybyłowicz

# Pięć pytań

### **Skąd u Ciebie zrodził się pomysł układania tańca?**

Potrzeba tworzenia była na początku kariery wykonawczej pochodną naturalnego procesu samodoskonalenia. Chęć tworzenia choreografii okazała się z czasem dominującą mimo bardzo dobrze rozwijającej się mojej kariery tancerza za granicą. Przed wyjazdem z kraju wygrałem 2 Ogólnopolski Konkurs Choreograficzny, wydawało mi się że mam predyspozycje aby w przyszłości zajmować się choreografią, Ale zdawałem sobie również sprawę z tego że niezbędne będą kompleksowe umiejętności, narzędzia warsztatowe których wówczas nie posiadałem. Kilkanaście lat pracy za granicą, możliwość podpatrywania procesu kreacji największych choreografów okazała się najlepszą szkoła warsztatu i nieocenionym doświadczeniem.

### **Co jest najważniejsze w tej pracy - muzyka, idea narracyjna a może wyrażenie emocji ruchem?**

Bardzo często instytucja zamawiająca dzieło narzuca temat lub muzykę która jest podstawą powstania przyszłej choreografii. Komfort pracy nieskrępowany zewnętrznie narzuconym tematem jest prawdziwym luksusem którego jako choreograf od czasu do czasu doświadczam. Ostatnio mam przyjemność cyklicznej pracy z kompozytorem Adamem Walickim z którym w przestrzeni sali prób tworzymy dialog równocześnie komponując muzykę i choreografię. W naszym teamie kreatywnym jest również Joanną Szymajdą która przygotowała min. dramaturgię do jednej z ostatnich moich realizacji "Der Moment", której premiera odbyła się w lipcu na scenie opery w Mexico City. Przygotowania poprzedzające rozpoczęcie prób trwały 18 miesięcy i były cennym doświadczeniem twórczej pracy zespołowej.



## **Co jest najważniejsze w tej pracy - muzyka, idea narracyjna a może wyrażenie emocji ruchem?**

Najlepszy to ten który mam nadzieję jeszcze nie powstał. Zazwyczaj emocjonalnie przywiązani jesteśmy z do swoich realizacji powstałych w ostatnim czasie. We wrześniu przygotowałem w Teatrze Wielkim w Łodzi spektakl zatytułowany N.O.M. do muzyki Wojciech Kilara z którego jestem bardzo zadowolony. Witalność młodych łódzkich tancerzy połączona z ekspresją dużej orkiestrowej formy dały ciekawy rezultat. Spektakl jest energetycznym wyzwaniem dla tancerzy budujących napięcie od początku trwania spektaklu aż do jego sceny kuluminacyjnej. Zapraszam na przewidziane w 2024r prezentacje w Łodzi.

## **Najlepszy Twój spektakl to....?**

Jest wielu wspaniałych twórców którzy uformowali obraz tańca jaki możemy obecnie oglądać. Na eklektycznej scenie choreograficznej każdy może znaleźć twórcę którego styl i wrażliwość wydają się nam wyjątkowo bliskie. Myślę że na to pytanie zadane wiele lat temu odpowiedziałbym że największy wpływ wywarli na mnie izraelscy twórcy których prace miałem przyjemność tańczyć w Kibbutz Contemporary Dance Company min: Rami Be`er, Ohad Naharin, Emanuel Gat . To wspaniałe doświadczenie z pewnością pozostawiło ślad w mojej twórczości. Ślad który na różnych etapach mojej pracy jest wciąż bardziej lub mniej widoczny. Mimo iż podświadomie poszukuje nowych form i innej estetyki.

## **Kto dla Ciebie jest wzorcem i mistrzem choreografii?**

Wzorcem na pewno jest wielu choreografów. Nie jest to jedna osoba. Nie ma takiego choreografa na którego prace spoglądałam i stwierdzałam - to jest wszystko co chcę. Przez 18 lat tańczyłam w Stuttgarcie miałam doświadczenie i współpracowałam z wieloma choreografami i zawsze byłam zainteresowana pracą każdego z nich. Miałam więc sposobność podglądać i inspirować się pracą wielu wybitnych choreografów. W swojej pracy mieszałam kilka ruchów i pomysłów. Mogę wymienić tych którzy stali się dla mnie : Hans van Manen, Jiří Kylián, William Forsythe, Marco Goecke. Znalazłam swój własny język mieszając właśnie pracą każdego z nich, mieszając ruchy których doświadczyłam wcześniej. Jest więc kilka nazwisk. Większość z nich spotkałam w Stuttgarcie, gdzie część z nich miała swoje początki kariery. Myślę jednak że praca choreografa to jest ciągła nauka, nie jest to zawód w którym można stwierdzić "teraz się dobrze nauczyłem". Dlatego trzeba ciągle się wzajemnie inspirować.

## **Jakie masz marzenia odnośnie własnej pracy?**

Czuje się bardzo spełniony w kontekście tego co robię. Zdaje sobie z sprawę że miałem dużo szczęścia na swojej dotychczasowej drodze. Zawsze powtarzam że choreografia to nie jest zawód ale zajęcie które na jakimś etapie życia dane jest nam uprawiać. Na przestrzeni ostatnich 5 miesięcy prowadziłem przygotowania do premier w Polsce, Meksyku, Francji, Chinach i na Litwie. W tej chwili przygotowuje się logistycznie do spektakli które w 2024r będą miały premiery w Hiszpanii i Izraelu. Marzenia spełniają się, ale wciąż szukam balansu pomiędzy pracą a czasem który chciałbym mieć dla siebie.



Foto: Filharmonia Podlaska

# Zofia Rudnicka

# Pięć pytań

## **Skąd u Ciebie zrodził się pomysł układania tańca?**

Potrzeba tworzenia była na początku kariery wykonawczej pochodną naturalnego procesu samodoskonalenia. Chęć tworzenia choreografii okazała się z czasem dominująca mimo bardzo dobrze rozwijającej się mojej kariery tancerza za granicą. Przed wyjazdem z kraju wygrałem 2 Ogólnopolski Konkurs Choreograficzny, wydawało mi się że mam predyspozycje aby w przyszłości zajmować się choreografią, Ale zdawałem sobie również sprawę z tego że niezbędne będą kompleksowe umiejętności, narzędzia warsztatowe których wówczas nie posiadałem. Kilkanaście lat pracy za granicą, możliwość podpatrywania procesu kreacji największych choreografów okazała się najlepszą szkołą warsztatu i nieocenionym doświadczeniem.

## **Co jest najważniejsze w tej pracy - muzyka, idea narracyjna a może wyrażenie emocji ruchem?**

Bardzo często instytucja zamawiająca dzieło narzuca temat lub muzykę która jest podstawą powstania przyszłej choreografii. Komfort pracy nieskrępowany zewnętrznie narzuconym tematem jest prawdziwym luksusem którego jako choreograf od czasu do czasu doświadczam. Ostatnio mam przyjemność cyklicznej pracy z kompozytorem Adamem Walickim z którym w przestrzeni sali prób tworzymy dialog równocześnie komponując muzykę i choreografię. W naszym teamie kreatywnym jest również Joanną Szymajdą która przygotowała min. dramaturgię do jednej z ostatnich moich realizacji "Der Moment", której premiera odbyła się w lipcu na scenie opery w Mexico City. Przygotowania poprzedzające rozpoczęcie prób trwały 18 miesięcy i były cennym doświadczeniem twórczej pracy zespołowej.



## **Co jest najważniejsze w tej pracy - muzyka, idea narracyjna a może wyrażenie emocji ruchem?**

Najlepszy to ten który mam nadzieję jeszcze nie powstał. Zazwyczaj emocjonalnie przywiązani jesteśmy z do swoich realizacji powstałych w ostatnim czasie. We wrześniu przygotowałem w Teatrze Wielkim w Łodzi spektakl zatytułowany N.O.M. do muzyki Wojciech Kilara z którego jestem bardzo zadowolony. Witalność młodych łódzkich tancerzy połączona z ekspresją dużej orkiestrowej formy dały ciekawy rezultat. Spektakl jest energetycznym wyzwaniem dla tancerzy budujących napięcie od początku trwania spektaklu aż do jego sceny kuluminacyjnej. Zapraszam na przewidziane w 2024r prezentacje w Łodzi.

## **Najlepszy Twój spektakl to....?**

Jest wielu wspaniałych twórców którzy uformowali obraz tańca jaki możemy obecnie oglądać. Na eklektycznej scenie choreograficznej każdy może znaleźć twórcę którego styl i wrażliwość wydają się nam wyjątkowo bliskie. Myślę że na to pytanie zadane wiele lat temu odpowiedziałbym że największy wpływ wywarli na mnie izraelscy twórcy których prace miałem przyjemność tańczyć w Kibbutz Contemporary Dance Company min: Rami Be`er, Ohad Naharin, Emanuel Gat . To wspaniałe doświadczenie z pewnością pozostawiło ślad w mojej twórczości. Ślad który na różnych etapach mojej pracy jest wciąż bardziej lub mniej widoczny. Mimo iż podświadomie poszukuje nowych form i innej estetyki.

## **Kto dla Ciebie jest wzorcem i mistrzem choreografii?**

Wzorcem na pewno jest wielu choreografów. Nie jest to jedna osoba. Nie ma takiego choreografa na którego prace spoglądałam i stwierdzałam - to jest wszystko co chcę. Przez 18 lat tańczyłam w Stuttgarcie miałam doświadczenie i współpracowałam z wieloma choreografami i zawsze byłam zainteresowana pracą każdego z nich. Miałam więc sposobność podglądać i inspirować się pracą wielu wybitnych choreografów. W swojej pracy mieszałam kilka ruchów i pomysłów. Mogę wymienić tych którzy stali się dla mnie : Hans van Manen, Jiří Kylián, William Forsythe, Marco Goecke. Znalazłam swój własny język mieszając właśnie pracą każdego z nich, mieszając ruchy których doświadczyłam wcześniej. Jest więc kilka nazwisk. Większość z nich spotkałam w Stuttgarcie, gdzie część z nich miała swoje początki kariery. Myślę jednak że praca choreografa to jest ciągła nauka, nie jest to zawód w którym można stwierdzić "teraz się dobrze nauczyłem". Dlatego trzeba ciągle się wzajemnie inspirować.

## **Jakie masz marzenia odnośnie własnej pracy?**

Czuje się bardzo spełniony w kontekście tego co robię. Zdaje sobie sprawę że miałem dużo szczęścia na swojej dotychczasowej drodze. Zawsze powtarzam że choreografia to nie jest zawód ale zajęcie które na jakimś etapie życia dane jest nam uprawiać. Na przestrzeni ostatnich 5 miesięcy prowadziłem przygotowania do premier w Polsce, Meksyku, Francji, Chinach i na Litwie. W tej chwili przygotowuje się logistycznie do spektakli które w 2024r będą miały premiery w Hiszpanii i Izraelu. Marzenia spełniają się, ale wciąż szukam balansu pomiędzy pracą a czasem który chciałbym mieć dla siebie.

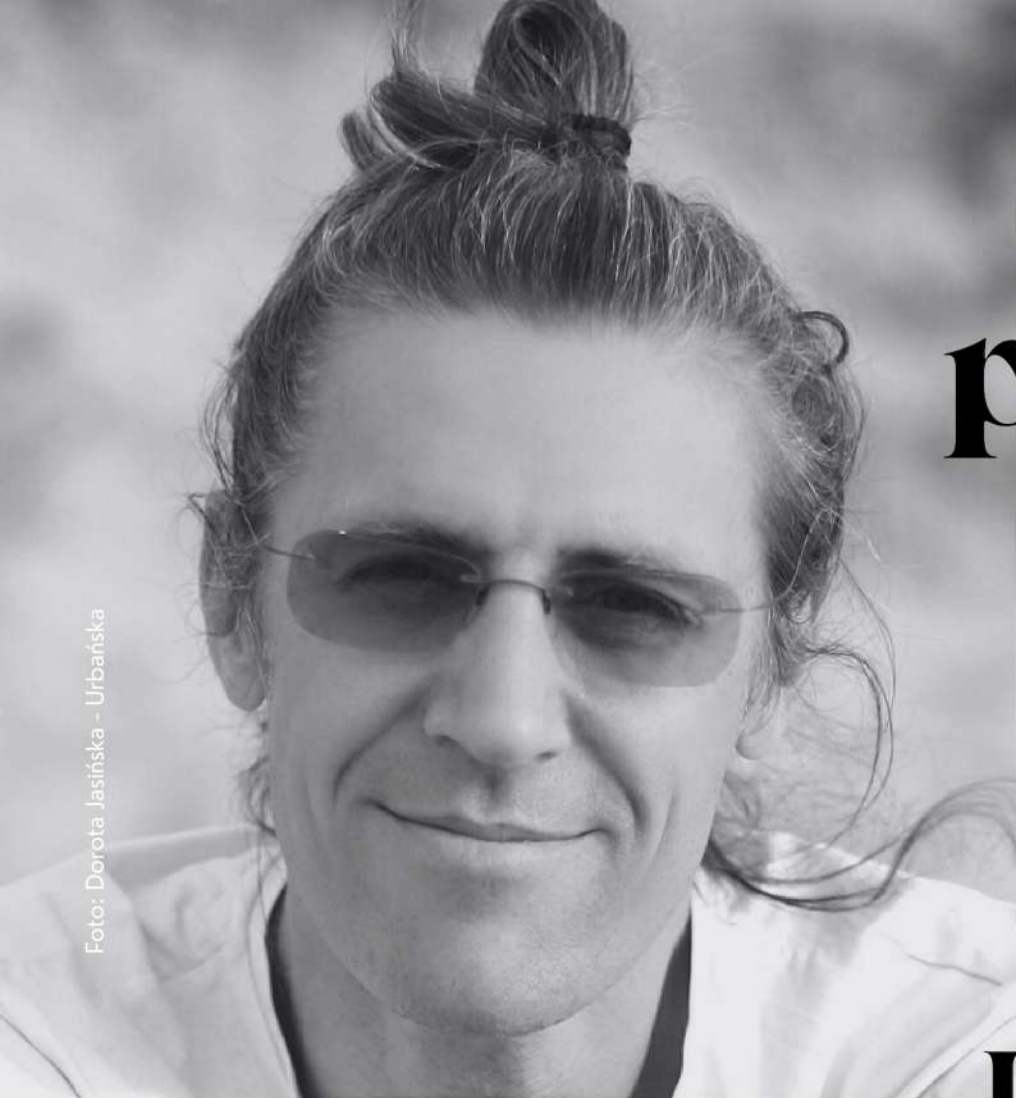
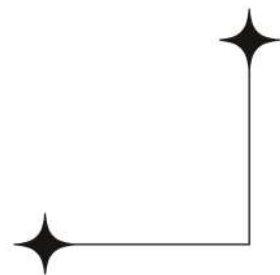


Foto: Dorota Jasińska - Urbańska

# Pięć pytań



## Karol Urbański

### **Skąd u Ciebie zrodził się pomysł układania tańca?**

Szczerze mówiąc, patrząc z perspektywy czasu, trudno mi na to pytanie jednoznacznie odpowiedzieć. Myślę, że duży wpływ miał mój Ojciec, który był aktorem, ale który bardzo żywo interesował się wieloma formami sztuki, w tym tańcem i znał wielu wybitnych polskich artystów tańca osobiście a także orientował się w tym co się w tańcu dzieje na świecie. Jednocześnie stawiał mi bardzo wysoko poprzeczkę we wszystkich sferach tego czym się już jako dziecko zajmowałem. Dotyczyło to także tańca (zwłaszcza kiedy już byłem w szkole) z wszystkimi plusami i minusami takiej sytuacji. Ale to, że będę wybitnym tancerzem i choreografem było jednym z obrazów jakie mi w dzieciństwie zostały wyciśnięte. I z jednej strony to było coś co mnie napędzało, czasem w sposób niezdrowy a z drugiej strony potrzebowałem wiele czasu, aby po prostu czerpać radość z bycia tancerzem i choreografem bez żadnych przymiotników. Już jako młody człowiek, jeszcze w szkole baletowej a potem na początku pracy jako tancerz, spotykałem na swojej drodze wybitnych polskich choreografów - Witolda Borkowskiego, Włodzimierza Taczewskiego, Teresę Kujawę, Emila Wesołowskiego, Ewę Wycichowską. Brałem też udział jako tancerz w warsztatach choreograficznych pracując z Czesławem Bilskim, Romanem Komassą czy Marią Wójcicką. Ale wtedy nie myślałem chyba jeszcze o tym, aby samemu spróbować sił w tym zakresie. Potem już w Teatrze Wielkim w Warszawie z grupką przyjaciół podjęliśmy taką wspólną próbę choreograficzną i to był chyba pierwszy impuls, za którym poszła realizacja następnych miniatur.

A potem wyjechałem do Oslo, gdzie miałem możliwość pracowania z wieloma choreografami i tańczenia wielu choreografii bardzo różnych stylistycznie. w Oslo też wziąłem udział w warsztatach choreograficznych. Zobaczyłem to całe bogactwo możliwości jakie stwarza kreowanie tańca i to we mnie bardzo głęboko „zapracowało”. Muszę uczciwie powiedzieć, że chyba jednym z czynników była też moja ambicja - bycia zauważonym nie tylko jako tancerz, ale też w innych przejawach twórczości związanych z tańcem. A też choreografia dawała mi szansę wyrażenia emocji, a układanie było wyzwaniem.



Po powrocie do Polski Andrzej Marek Stasiewicz, który był w tym czasie kierownikiem baletu w Operze Bałtyckiej zaproponował mi udział w wieczorze baletowym w charakterze choreografa. I tak powstały moje pierwsze większe formy i wtedy też chyba w pełni zrozumiałem, że choreografia to coś co chcę robić.

### **Co jest najważniejsze w tej pracy - muzyka, idea narracyjna a może wyrażenie emocji ruchem?**

Każdy z tych elementów jest dla mnie ważny - stanowią one jakby główne punkty, wokół których moje myślenie o choreografii się koncentruje. Ale na pierwszym miejscu jest muzyka - dla mnie taniec jest formą muzyki, która się wizualizuje i materiał muzyczny, z którym pracuję ma dla mnie ogromne znaczenie. Bardzo jest dla mnie ważne, aby moje choreografii oddawały ducha muzyki, były z materiałem muzycznym w twórczym dyskursie.

Myślę, że traktuję taniec jako język, który ma swoje zasady - syntaktyczne, semantyczne i pragmatyczne, ma swoją logikę. Zwłaszcza jest to silne w tańcu klasycznym, który jest moją ukochaną techniką taneczną. I poszukiwanie możliwości realizacji tych zasad tak jak ja je rozumiem, w choreografii jest czymś co bardzo mnie fascynuje, choć mam świadomość, że jestem tradycjonalistą w swoim podejściu do materiału ruchowego. A idee narracyjne są bardzo istotne, bo ja uwielbiam opowiadać historie i większość moich choreografii to właśnie takie spektakle. Ale z tym się wiąże trzeci element, bo dla mnie te historie są nie tylko i nie tyle fabularne co właśnie emocjonalne a ruch daje niepowtarzalną możliwość ich wyrażenia. Strawestowałam sobie na swoje potrzeby powiedzenie Wittgensteina, „o czym nie można mówić o tym trzeba milczeć” na „o czym nie można mówić o tym trzeba tańczyć” i staram się mu być wiernym. Nie ukrywam, że bardzo ważne jest dla mnie myślenie jak dotrzeć do widza ze swoimi choreografiami. W tym sensie chyba też jest tradycjonalistą bo chciałbym aby moje choreografie ludziom się podobały i wywoływały w nich emocje i wzruszenia. Staram się tworzyć spektakle szkatułkowe, dziejące się na bardzo różnych poziomach przekazu, z których pierwszym jest atrakcyjność wizualna. Może to wynika też z tego, że bardzo wiele swoich choreografii robię na zamówienie.

### **Najlepszy Twój spektakl to....?**

Muszę powiedzieć, że jestem dla swoich choreografii łagodny i większość z nich lubię, ale za najlepszy spektakl nadal uznaję pierwszy pełnospektaklowy balet, który zrobiłem, czyli „Sen nocy letniej” z Zespołem Baletu Opery Nova w Bydgoszczy.

### **Kto dla Ciebie jest wzorcem i mistrzem choreografii?**

Ja tych wzorców mam sporo w różnych aspektach myślenia choreograficznego - stosunku do muzyki, umiejętności budowania narracji, innowacyjności myślenia ruchowego, umiejętności budowania relacji, wykorzystania techniki partnerowania. Tak jak wspomniałem miałem możliwość pracy z wybitnymi choreografami i to wywarło na mnie ogromny wpływ. Takimi gigantami są dla mnie Jiri Kylian, Mats Ek i Glen Tetley. Olbrzymią inspiracją był dla mnie też John Cranko. Ale w takim myśleniu o tym po co się robi teatr, choreografię, jak budować swój własny warsztat, a poprzez niego swój własny świat największy wpływ wywarła na mnie praca z Czesławem Bilskim, który pracował w innej technice niż taniec klasyczny, ale miał niezwykłą pasję, mądrość i warsztat, które na mnie zrobiły ogromne wrażenie i stały się wskazaniem w mojej własnej pracy.

### **Jakie masz marzenia odnośnie własnej pracy?**

Z biegiem lat coraz bardziej myślę o sobie jako o rzemieślniku artystycznym, dlatego tak ważny jest dla mnie warsztat i umiejętność kreowania różnych światów czasami odległych od naszych najgłębszych miłości choreograficznych. Ja w swojej karierze oprócz spektakli baletowych robię wstawki, ruch sceniczny, spektakle dla dzieci, działania edukacyjne i warsztatowe. Oprócz tańca klasycznego, który kocham miłością bezgraniczną (zrozumienie tego zajęło mi też dużo czasu) robię też choreografie oparte na tańcu ludowym, współczesnym, jazzowym. Każde takie zamówienie wymaga nieco innego podejścia, innego klucza, sięgnięcia do innych zasobów wiedzy, umiejętności, wrażliwości. I moim marzeniem jest, aby tych różnorodnych spotkań było na mojej drodze jeszcze wiele.



Foto: Getty Images

**Pracoholik, lekoman, kobieciarz... broadwayowska instytucja. Bob Fosse. Przyjrzyjmy się zagmatwanemu życiu i niesamowitemu dorobkowi giganta musicalowej choreografii.**

*FOSSE*. Premiera tej trzyaktowej rewii miała miejsce w 1999 w Nowym Jorku. Choć już od dekad to musicale fabularne królowały na Broadwayu, to właśnie *FOSSE* zgarnął statuetkę Tony za najlepszy musical tego sezonu. Struktura przedstawienia przypominała raczej wczesno dwudziestowieczne rewie zakorzenione w tradycji wodewili, zbudowane z luźno połączonych numerów muzycznych. *FOSSE* to de facto spektakl taneczny. **Sukces (również komercyjny, zagrano go 1093 razy) tak przestarzałej formy był możliwy tylko dzięki sile i legendzie twórczości, którą celebrował.** Ta produkcja była swoistym hołdem dla człowieka, który w trakcie swojej 40-sto letniej kariery zmienił oblicze tańca, zarówno w teatrze jak i w filmie. Tancerza, aktora, choreografa, scenarzysty i reżysera, Bob'a Fosse'a. Format rewii był dodatkowym ukłonem w stronę początków jego kariery. Od 13 roku życia tańczył już w wodewilach i burleskach Chicago.

Kiedy na przełomie lat 40-stych i 50-tych młody Bob Fosse, samozwańczo aspirujący do miana kolejnego Freda Astaire, stawiał pierwsze kroki w ekstraklasie show biznesu w Hollywood i na Broadwayu, musical miał już swoje ikony choreografii. Do *crème de la crème* ówczesnego środowiska tanecznego należeli chociażby sam Jerome Robbins (*West Side Story*, *Skrzypek na Dachy*), znana ze swoich sekwencji baletowych Agnes de Mille (*Oklahoma!*, *Carousel*) czy Micheal Kidd (*Can-Can*, *Faceci i Laleczki*). **To jednak Bob Fosse, ze swoimi firmowymi melonikami i sławnymi jazz hands, wywarł największy wpływ na rozwój tańca i choreografii na Broadwayu.** Świadczyć o tym może rekordowa liczba ośmiu nagród Tony w tej kategorii na jego konczie.

*FOSSE* miał premierę 12 lat po śmierci artysty. Choreograf zmarł w 1987 roku na zawał serca, do którego prawdopodobnie przyczynił się jego rock'n'rollowy styl życia. Ważną rolę w koncepcji i realizacji projektu miały dwie kluczowe kobiety w życiu choreografa. Zarówno jego żona Gwen Verdon (z którą od wielu lat żył w separacji z powodu licznych zdrad) jak i jego późniejsza partnerka i protegé Ann Reinking, pragnęły uwiecznić dziedzictwo jakie pozostawił po sobie Fosse. Obydwie były wybitnymi tancerkami i aktorkami musicalowymi. Przez lata współpracowały z Fosse'm i znały jego materiał i styl na wskroś. **W *FOSSE* podjęły się rekonstrukcji i ożywienia najważniejszych choreografii artysty.**

Spektakl nie trzyma się ramów chronologii. Sekwencje z wczesnych i późniejszych musicali, filmów i programów telewizyjnych przeplatają się subtelnie. Najważniejsze jest tempo i rytm. Aktor Bob Vereen, znany z wielu produkcji słynnego choreografa, pełni rolę przewodnika i prowadzi widzów w kolejne zakamarki twórczości Fosse'a. **Od początku wiadomo, że taniec jest osią po której będzie się przesuwiał ten wieczór.** Zespół pojawia się na scenie typu black box, ubrany cały na czarno, w obowiązkowych kapeluszach, a lider nosi też białe rękawiczki. Zaczynamy w latach 70-tych. Numery z *Liza with a "Z"* (oczywiście z Lizą Minnelli w roli głównej) i tanecznej rewii *Dancin'* pokazują estetykę choreografa: **typowe, delikatne kołysanie bioder, przygarbione ramiona, ekspresywne, lecz jakby ograniczone do indywidualnej przestrzeni każdego tancerza ruchy.**

Wskazówki zegara się cofają. Na scenie ożywa jedna z „wizytówek” Fosse'a. Rząd skąpo ubranych kobiet opartych o taneczny drążek w hicie *Big Spender* z musicalu *Słodka Charity* (1966). Z burleski przechodzimy do świata Szekspira w *Pocałuj mnie, Kasiu* opartym na *Poskromieniu Złośnicy*. Bob Fosse zagrał (i świetnie zatańczył) w filmowej wersji musicalu z 1953. W królującym w tamtym czasie stepowaniu czuł się jak ryba w wodzie. Udało mu się nawet ułożyć jeden z numerów tanecznych do filmu, co zwróciło uwagę ówczesnych producentów teatralnych.



**Fosse marzył o karierze tancerza**, wprost ciągnęło go na scenę, ale to dopiero rola choreografa przyniosła mu sławę. Swoją pozycję ugruntował komponując układy taneczne do dwóch musicali: *Pajama Game* (1954) i *Damn Yankees* (1955). Warto obejrzeć klip pod tytułem *Steam Heat z Pajama Game* w Internecie. To czysta esencja Fosse'a. Szczególnie wybór jedynie trójki tancerzy i ich zwrócone do środka kolana. **Podczas pracy nad bejsbolowym musicaliem *Damn Yankees* po raz pierwszy spotkał sławną już w tamtym czasie aktorkę Gwen Verdon (Verdon dostała nagrodę Tony za rolę Loli w tym spektaklu).** Od tej pory życie tej dwójki miało być już nierozłącznie związane, czy to na scenie czy poza nią. Skomplikowaną relację tej „najslawniejszej pary Broadwayu” możemy prześledzić w miniserialu *Fosse/Verdon* na platformie Disney+. Zwykle nie przepadam za Michelle Williams portretującą tam Gwem Verdon, lecz muszę przyznać, że w tej roli naprawdę błyszcząca.

Wraz z postępem swojej kariery Fosse zaczął reżyserować. W swoich późniejszych szlagierach takich jak *Chicago* czy *Pippin* pełnił już rolę i choreografa i reżysera. Zaczęło się jednak od wielkiego sukcesu filmowej wersji bardzo dobrze znanego w Polsce *Kabaretu* (1972, 8 oscarów). Po wcześniejszej kompletnej kłapie ekranizacji *Słodkiej Charity*, Fosse w końcu bez kompleksów rozsiadł się w fotelu reżysera. Do *FOSSE* trafiła piosenka „Mein Herr” w niezapomnianej choreografii z krzesłami i pstrykającymi palcami, w filmie wykonywana przez Minnelli.





**Użycie rekwizytów:** krzesel, lasek, wachlarzy, **było bardzo powszechne w pracach Fosse'a.** Nigdy nie widziano go bez papierosa, a kapelusze ukrywały jego wczesną łysinę, której podobno się wstydził. Solista w kapeluszu i z papierosem w ustach to więc prawdopodobnie autoportret artysty. Kolejną odsłonę *Kabaretu* w reżyserii Jacka Bończyka można obecnie oglądać na deskach Teatru Rozrywki w Chorzowie, albo w zmienionym w *Kit Kat Club* teatrze Playhouse w Londynie (reż. Rebecca Frecknall). Wizyta w tym ostatnim to na pewno ciekawe przeżycie. Tak jak w filmie Fosse'a, przenosimy się (dosłownie, widownia wchodzi przez piwnicę, we foyer i barze gra muzyka na żywo i tańczą półnaczy artyści) na widownię przedwojennego berlińskiego klubu nocnego. Mała okrągła scena pośrodku otoczona jest półkolami kameralnych stolików dla dwojga, na nich chłodzi się szampan.

Bob Fosse nigdy nie był sam. Przed Verdon, był już dwukrotnie żonaty, a i w trakcie małżeństw miał liczne romanse. Podobno miał zwyczaj wydzwaniania do pracujących dla niego tancerek, którym trudno było mu odmówić. **Jednak z jego prac bije duża samotność.** Tancerze dzielą ze sobą scenę, lecz nie tańczą razem. Są jak trybiki w maszynie. W zupełnej synchronizacji, ponieważ Fosse zawsze nalegał na setki powtórzeń tych samych ruchów podczas prób, ale obok siebie, odizolowani. **Fosse umiał pokazać ekstrawagancję, przepych czy nawet komedię, ale nie prawdziwe relacje międzyludzkie.**

Podczas prób do *Chicago* w 1975 roku, artysta z zawałem serca trafił do szpitala i przeszedł operację wszczepienia bajpasów. To bliskie spotkanie ze śmiercią spowodowało, że krytycznie spojrzął na swoje życie. **Pokłosiem tych przeżyć był krytycznie uznany, częściowo autobiograficzny film *Cały ten zgiełk*** (1979, oryginalny tytuł *All that jazz* zaczerpnięty z jednej z piosenek z *Chicago*). Film opowiada o choreografie/reżyserze obsesyjnie pochłoniętym swoją karierą i zmagającym się z licznymi nałogami. Jakby obraz nie był już wystarczająco meta, w roli partnerki głównego bohatera obsadził Ann Reinking grająca samą siebie. W prawdziwym życiu Bob i Ann rozstali się rok wcześniej. Ciekawe, że do *FOSSE* z filmu wybrała ona właśnie fragment "*Three Pas de Deux*". To rzadki przykład partnerowania, widzimy trzy różne pary na scenie, ale jasne jest, że łączy je tylko seks.

Rewię zamyka numer z ostatniego przedśmiertnego projektu choreografa, *Big Deal* (1986). W dwa lata po nowojorskiej premierze *FOSSE* trafił również na West End, gdzie przyjęto go z równym entuzjazmem. Bob Fosse z pewnością nie był łatwym człowiekiem. Jednak jako artysta, ze swoją pasją do tańca i niemal maniackalnym zaangażowaniem w swoją sztukę, wywarł ogromny wpływ na historię teatru muzycznego. Na szczęście, ten unikalny trybut dla twórczości choreografa został zarejestrowany i można go obejrzeć na DVD pt. *Nobody moves Broadway like Fosse*. **To prawdziwa gratka dla miłośników musicali, ale też tańca w ogóle. Polecam wszystkim, którzy chcą poczuć trochę *Razzle Dazzle* we własnym domu.**

Hanna Maliszewska

# CZYŻ NIE PODZIWIWIA SIĘ KONIA W TAŃCU?

Zwyczaj się mówi, że żagiel na wietrze, koń w galopie, a nader kobieta w tańcu traktowane są jako nasze ukształtowane kanony piękna. Nasze zmysły otrzymały tę właściwość, aby widzieć bądź słyszeć zestaw cech układających w dającą się rozpoznać harmonię. W efekcie wywołując przyjemne uczucie. Zatem angażujemy zmysły w wartościowanie obrazów i dźwięków, zgodnie z ludzką właściwością zarówno odnoszoną do natury, jak i kultury. W efekcie za Arystotelesem zarówno sprawiamy sobie przyjemność, jak i jest ona nam sprawiana.



**Współczesna popkultura wiele zawdzięcza choreografom. Ich dzieła przenoszono wielokrotnie na duży ekran. Jakkolwiek podział na duży i mały ekran wydaje się anachroniczny z powodu gargantuicznego rozwoju serwisów streamingowych, to jednak warto zauważyć, że biblioteka filmowa Disney+ reklamowała się na polskim rynku właśnie musicalowym hitem *Hamilton* (2020).** Najpierw w HBO, a obecnie w Disney+ zobaczyć można 8 odcinkowy serial *Fosse/Verdon* (2019) opowiadający pięć dekad wspólnego życia i efektów pracy genialnych twórców amerykańskiego musicalu: Boba Fosse i Gwen Verdon. Oczywiście filmy i seriale biograficzne pozostają niezmiennie popularną rozrywką ludzi współczesnych, jednak należy zauważyć wyjątkową dbałość o dostrzeżenie przez twórców tych artystów, których w dużym stopniu nie obserwuje się z właściwej strony kamery. **Kompozytorzy ruchu scenicznego, dający obraz wyjątkowego artyzmu, tańcem i tancerzami rysujący nam świat. Wiele takich układów na trwałe znalazło się w popkulturowym dziedzictwie ludzkości, a publiczność pamięta fragmenty pojedynczych układów i stylów tanecznych, (tango z *Zapachu kobiety*, bądź konkursowy twist w *Pulp Fiction*, czy sięgając do czasów nam współczesnych taniec na autostradzie w *La La Land*).** Cytujemy to ruchem (niezdarnym ze względu na nasze ograniczone możliwości), tak jak przywołuje się ulubione sentencje filmowe. Zwykle jednak dłużej nie zastanawiamy się, że ktoś te techniczne fajerwerki starannie wyreżyserował, w oparciu o autorską choreografię. Sceny taneczne, wymagające kunsztu nie tylko wykonawcy, ale właśnie twórcy układu choreograficznego, nie są odrębną kategorią oscarową z bardzo prozaicznego powodu. Filmy z tańcem nie pojawiają się z częstotliwością muzyki filmowej i piosenki oryginalnej, które to corocznie są nagradzane.

Taniec jako układ choreograficzny pełni różne funkcje, będąc również przedmiotem sportowej rywalizacji. Z niesłabnącą popularnością obserwowane są zawody w łyżwiarstwie figurowym, a dawni łyżwiarze angażowani są do sownicie opłacanych rewii na lodzie. **Publiczność zapewne bez trudu oceni kunszt solistów, obecnie wykonujących skoki z czterema obrotami, jednak walory artystyczne czy układ choreograficzny tańców na lodzie w zasadzie możliwe do weryfikacji są tylko przez fachowców.** Publika wie, co jej się podoba, a zatem daje estetyczną przyjemność. Oczywiście jest jeden wyjątek. W czasie Igrzysk Olimpijskich w Sarajewie w 1984 roku brytyjska para Jayne Torvill i Christopher Dean zatańczyła do słynnego *Bolera* Ravela. Układ ten wywołał nieprawdopodobną euforię zarówno kibiców, jak i sędziów, którzy zgodnie - co było precedensem - ocenili taniec pary Brytyjczyków na maksymalną ówczasie notę 6.0, przyznając im złoty medal olimpijski.

**Choreografia była hołdem dla poczucia rytmu, a każdy ruch dowodem na taneczność wybranego utworu, który zdawał się być stworzony pod to konkretne wykonanie.** Sam Dean odnosił później sukcesy jako choreograf innych mistrzów. Na drugim końcu tego kontinuum sytuuje się rzeczywistość przedstawiona w filmie Sidneya Pollacka *Czyż nie dobija się koni?* (1969). Jest to pod pewnymi względami studium antytańca, cierpienia w imię abstrakcyjnie wysokiej nagrody. Trudno tu mówić o skomplikowanej choreografii. Raczej każdy ruch traktowany jest jako objaw tańca, bylebyś potrafił oderwać nogi od podłoża, a jedyny warunek to tylko to, aby oba kolana nie dotknęły podłogi. Wtedy uczestnik tego makabrycznego maratonu tańca odpada. Paradoks polega na tym, że z założenia w tak forsownych konkurencjach biorą udział ludzie, nie mający wystarczających zdolności do rywalizowania z najlepszymi sportowcami w danej konkurencji. Model zobrazowany przez Pollacka powielają choćby współcześni polscy ultratriathloniści, na czele z okrytym ostatnio złą sławą Robertem Karasiem. Wystarczy nie utopić się płynąc, nie spadać z roweru, na koniec biec, choć w zasadzie człapać do mety. Warunek? Wymyśl zawody, które trwają kilka lub kilkadziesiąt dni, w których wystartuje najwyżej 10 sportowców i ogłosz się najlepszym na świecie.



Sam projektujesz zasady, sam dbasz o choreografię flirtujących ze śmiercią uczestników *danse macabre*, a organizatorzy sprzedają te konwulsje jako spektakl. Te dwa światy wytworzyły zupełnie odmienne estetyki. Z jednej strony mamy przejaw ludzkiego geniuszu, celebracji zwinności, poczucia rytmu, gracji, wreszcie wrażeń artystycznych. Na drugim krańcu jest obraz, który nie daje przyjemności obcowania z nim. Jest więc antyestetyczny co do zasady. Obojętnie jakie są motywacje bohaterów filmu Pollacka czy ultra-sportowców, bez znaczenia jak istotna jest metafora wiary w amerykański mit sukcesu. Widzimy kiedy człowiek wprowadza w ruch ciało, odczuwające niedający się już klasyfikować poziom zmęczenia i bólu. Nadludzka motywacja by wygrać z naturą wyrażającą się ludzkimi ułomnościami.

Ten widok sprawia cierpienie. Zarówno w taniec rozumiany jako sztuka, jak i rywalizacja sportowa, wpisane jest jakieś istotowe piętko. **Sednem tego będzie reżyseria ruchu. Sumuje się to wszystko w dorobek kultury. Człowiek walczący o byt, mimo tańca, pozostaje na etapie zwierzęcym, a do tego nie potrzebuje rozpisanego na kroki układu. Metafora dobijanego konia nie tyle będzie przejawem ludzkiej empatii, ile właśnie widzenia człowieka jako zwierzęcia mającego zadanie do wykonania, ku uciechu innych, dopóki może.**

Tanec rzadko był wyłącznie tańcem. To rytuał towarzyszący różnorodnym celebracjom. Z założenia nośnik piękna. Mający znaczenie kulturotwórcze i narodotwórcze zarówno jako polski chodzony, argentyńskie tango, kubańska salsa czy brazylijska samba. Był wreszcie skutkiem ery disco jak w *Gorączce sobotniej nocy* (1977) Johna Badhama, stając się powszechnym ze względu na dostępność i prostotę ruchów, stanowiących obiektywną przeszkodę w przypadku chęci uczenia się tańców towarzyskich lub baletu. Byliśmy skłonni do klasyfikacji kultur na mniej i bardziej taneczne, przypisując tym drugim niedostępne umiejętności synergii ruchu i rytmu. Disco nie wyklucza.

Pojawienie się dyskotek było silnie inkluzyjnym i równościowym faktorem relacji społecznych. Wszyscy kochali sobotnią zabawę jako moment ucieczki od rutyny tygodnia pracy. Każdy potencjalnie widział w sobie taką osobę jako Tony Manero (John Travolta), zmieniającego fartuch sprzedawcy w kostium superbohatera. A jego moc? Przemierzał wzdłuż i wszerz parkietu przestrzeń. Tanec disco był też efektem rozwijającej demokracji liberalnej, gdzie wolność to faktycznie było prawo do nieskrępowanej autoekspresji, do kreacji i manifestacji tego, co w nas indywidualne. Jednostkowe popisy zastępowały finezję stylów przeznaczonych dla dwojga. Jednostka nie była już ograniczana żadnym układem kroków przez partnera, bo ten realizował własny taneczny show.

Praca choreografów w kinie z oczywistych względów zyskuje dodatkowe znaczenie w filmach, gdzie tanec jest celem lub istotnym środkiem. Pamiętamy tragikomiczną podróż dysfunkcyjnej rodziny Hooverów z siedmioletnią Olive na konkurs *Little Miss Sunshine* (2006). Film drogi, którego zwieńczeniem jest konkursowy pokaz małej Olive. Występu nikt z rodziny wcześniej nie widział. Choreografię przygotował zmarły w podróży dziadek, a jak się miało wkrótce okazać – wybrał wersję szokującą. Tanec jest często nośnikiem i uwolnieniem erotyzmu, jakkolwiek pastisz w wykonaniu siedmioletniej dziewczynki naruszał powszechnie znane tabu, wywołując zgorzienie.



Taki rodzaj starcia z kulturowym tabu we wciąż purytańskiej i białej Ameryce obserwowaliśmy w słynnym *Dirty Dancing* (1987) reż. Emile Ardolino. Widzieliśmy tu potyczkę konserwatyzmu z permissywiźmem kulturowym. Zapewne ten pierwszy wchodził już w roku 1963 w stadium przekwitania i rozkładu, to jednak wyznaczał wciąż reguły życia i współżycia. To ostatnie w sensie dosłownym pozostawiał w ukryciu. **Zwieńczeniem nowej epoki miała stać się rewolucja seksualna, zrywająca z kieratem sztywnych reguł życia społecznego. Film ten pokazuje jeszcze jedno istotne zjawisko – zasady klasy uprzywilejowanej dotyczą wyłącznie jej samej, są właśnie zestawem wystudiowanych i wyreżyserowanych zachowań i póż.**

Klasy niższe pełnią role usługowe wobec elity, konie pociągowe, jeśli nawet na moment znajdują się w jej zasięgu (grający tancerza Johnny'ego Castle - **Patrick Swayze w soundtracku do filmu śpiewa frazę: „She's out of my league”**), to tylko po to, aby zapewniać obsługę i rozrywkę. Tymczasem taniec to najbardziej bezklasowe społeczne zajęcie. **Erotyka tańca, który nie może się jeszcze wyzwolić z narzucanych reguł – mambo – wikała Baby (Jennifer Gray) w świat, który dla pokolenia jej ojca pozostaje przezroczyście.** Brudny taniec, zakazany i grzeszny, rozumiany przez określony filtr społeczny, ktoś w Polsce przetłumaczył na frazę „Wirujący seks”, wywołując w ten sposób powszechne oburzenie tzw. czynników oficjalnych u schyłku PRL.

Ten rodzaj komunikowania się ludzi, naznaczony erotyczną bliskością, zdawał się sugerować oczywiste zamiary ludzi względem siebie. Purytańska Ameryka przełomu lat 50/60 tych XX wieku i pruderyjny gnijący PRL, niezdarnie broniły się przed takim wyzwoleniem. Taniec w *Dirty Dancing* można więc czytać na dwa sposoby. Po pierwsze jako emancypację, wiarę w to, że nie tylko elity mają marzenia, które każdy może próbować zrealizować.

Taniec jako świeżo odkryta pasja, który pochłonął młodą Frances, wbrew scenariuszowi osobiście napisanemu przez jej konserwatywnego ojca. Ilustracją tego będzie wiralowa scena z finałowym układem i akrobatycznym skokiem, którego nigdy wcześniej **Baby nie udało się wykonać.** Po drugie mambo to zwiastun nowego porządku świata, gdzie erotyka stanie się jednym z kluczowych tematów popkultury, nastąpi trwała detabuizacja seksu, czyniąc go przedmiotem studiów, edukacji oraz twórczości artystycznej.



Tę nową choreografię każdy już dobierze samodzielnie, w imię przeżycia najlepszych chwil swojego życia – „I've had the time of my life. No I never felt this way before” – (Bill Madley & Jennifer Warnes).

[EL Kyōju]



# DANCINGI Z POLITYKĄ W TLE

Wśród powojennych gruzów. W środku stalinowskiej nocy. W nadmorskiej dyskotecie. W Hotelu Victoria czy na prywatce w czasie godziny milicyjnej stanu wojennego. Bez różnicy kiedy i gdzie, w czasach Polski Ludowej Polacy bawili się nieustannie. Na przestrzeni kolejnych dekad zmianom ulegały jedynie muzyka i obszar wolności (również seksualnej) imprezowiczów. A te były ściśle związane z polityką.



## Pośród gruzów

Powojenna Warszawa była miastem kontrastów, paradoksów, a zarazem pełnym niebezpieczeństw i zagrożeń. Z jednej strony gruzy, ludzie poszukujący swoich bliskich, wszechobecne widmo śmierci. Z drugiej zaś odradzające się życie towarzyskie. Na zgliszczach dawnego „Paryża Północy” (notabene jednego z wielu w naszym regionie, tym samym określeniem nazywano m.in. Bukareszt) powstawały knajpy, lokale gastronomiczne oraz potańcówki. **Wszystko działo się oddolnie i bez jakiegokolwiek kontroli rodzącej się władzy ludowej. Ludzie, mimo powojennej traumy (a może również z jej powodu) potrzebowali odreagować okres okupacji i łaknęli zabawy (nieraz odmawiając sobie jedzenia, o które i tak było trudno).** Pierwsze zabawy organizowano w odbudowywanych naprędce hotelach oraz jazz-clubach. Te drugie, śladem czasów przedwojennych, powstawały przy placówkach YMCA (Young Men's Christian Association) otwieranych w Warszawie, Łodzi czy też Krakowie. Poza jazzowymi improwizacjami królował swing oraz bardziej latynoskie rytmy: samba, cza-cza, mambo czy calypso.

---

Nowa władza ludowa – **jeszcze zbyt słaba i niepewna swojej przyszłości – nie była w stanie zapanować nad oddolnymi inicjatywami towarzyskimi.** Niemniej próbowała przenosić ideologię w sferę tańca organizując – znane z II RP – okolicznościowe bale. Miały być one jednak odmienne od tych sprzed wojny. Nieskutecznie. Agnieszka Osiecka w *Szpetnych dwudziestoletnich* pisała – „Organizatorzy owych balów przysięgali się na wszystkie świętości, że będą one demokratyczne, ludowe i dla wszystkich. W rzeczywistości były one tak samo elitarne, kastowe i zamknięte jak przed wojną”.

z biegiem czasu, przejmowanie instytucji, **likwidowaniem kolejnych przestrzeni wolności oraz monopolizacją władzy, w 1949 roku przyszedł również czas na podporządkowanie muzyki, a co za tym idzie tańca i dancinów.**

### **Pomiędzy boogie-woogie a polką**

Pierwszy atak władzy ludowej na odradzające się życie nocne w stylu zachodnim nastąpił w **1947 roku, gdy KC PPR podjął uchwałę o zwalczaniu „amerykańskiego stylu życia”.** Jednak z całą siłą aparatu państwa miłośników zachodniej muzyki zaatakowano po monopolizacji władzy w roku 1949, gdy **potępiono jazz jako imperialistyczne narzędzie degeneracji młodzieży.** Obiektem ataków (nie tylko propagandowych, ale również realnych), a zarazem symbolem zepsucia stali się bikiniarze (znani również jako dżolerzy czy bażanty), odrzucający socjalistyczny styl życia, jednowymiarowość oraz szeroko pojętą kulturę socrealistyczną. **Rodząca się pierwsza polska (choć czerpiąca pełnymi garściami z Zachodu) subkultura cechowała się nie tylko plerezami, kolorowymi krawatami i butami na słoninie, ale również upodobaniem do jazzu oraz boogie-woogie.** Tym samym na cenzurowanym stały się publiczne zabawy w rytmie zachodniej muzyki, zaś sam taniec (z uwagi na charakterystyczne szybkie i gwałtowne ruchy) prześmiewczo propaganda określała mianem „tańca Heinego-Medina”. Zabawy swingowe (nie mylić z zabawami swingersów, na to jeszcze przyjdzie pora w latach 70.) stały się domeną prywatną, zaś jazz zszedł do podziemia, przeżywając swój okres „katakumbowy”.



Władze, chcąc uzupełnić powstałą lukę w czasie wolnym Polaków, postanowili ją wypełnić treścią zgodną z duchem socjalistycznym. I tak też prócz wspomnianych balów, nadal dalekich – mimo szumnych haseł – od demokratyzmu, na zabawach organizowanych przez Związek Młodzieży Polskiej królowała muzyka i tańce czerpiące z tradycji ludowej oraz narodowej m.in. polka, oberki, polonezy, które – będąc pozbawione zachodnich naleciałości – miały kształtować młode pokolenie.

**Pomimo negatywnego wydźwięku propagandowego stałym elementem życia nocnego w miastach pozostała – będąca drobnomieszczańską pozostałością okresu przedwojennego – kultura knajpiano-kawiarniana.**



### **Zachodni powiew wolności (i seksu)**

Przemiany społeczno-polityczne oraz postępująca odwilż w całym Bloku Wschodnim, w połowie lat 50. dotarły również nad Wisłę (choć z małym opóźnieniem). Można bez żadnej przesady stwierdzić, że spośród wszystkich przełomów politycznych ten najmocniej wpłynął na życie Polaków, również te nocne.

**Rewolucja międzypaźniernikowa** (postępując się terminem historyka Jerzego Kochanowskiego) **kompletnie przeobraziła czas wolny naszych dziadków. Przede wszystkim nastąpiło otwarcie na Zachód.** Zaczęto na większą skalę wyjeżdżać do państwa kapitalistycznych (oczywiście tylko ci, którzy mogli sobie na to pozwolić finansowo), ale również Zachód zaczął (ponownie) odwiedzać Polskę. Zachodnie kino, teatr, literatura stanowiły stały element polskiego pejzażu kulturalnego tego okresu. Przede wszystkim nad Wisłę przybyła zachodnia muzyka. **Jazz ponownie wyszedł na powierzchnię. I to z wielkim przytupem, gdyż już w sierpniu 1956 roku** – dzięki staraniom Leopolda Tyrmanda – w Sopocie zorganizowano festiwal jazzowy. Przez kilka dni sopockie ulice i lokale opanowali młodzi ludzie spragnieni „zgniętego Zachodu”. Poluzowanie podejścia władzy do jazzu wpłynęło momentalnie na zmianę tańca – **„Do Października tańczyło się zwaliste obertasy, a po Październiku – koślawe boogie-woogie”** – pisała Osiecka. Styl zauważalny był już nie tylko na prywatkach i klubach muzycznych, ale również oficjalnych zabawach (choć w tym przypadku nadal krzywo patrzono na zbyt lubieżne ruchy, wciąż zachęcając do tradycyjnych tańców).

Z kolei w latach 60. jazz zaczął być wypierany przez rodzimą wersję rock'n'rolla, czyli Bigbit (równoległe do zachodniej beatlesmani). **Rodzące się nowoczesne polskie zespoły – Rythm & Blues, Skaldowie, Czerwone gitary – zaczęły królować – obok słuchanych na falach Radia Luxemburg Beatelsów czy Beach Boys – na prywatkach. „Gdzie się podziały tamte prywatki niezapomniane // Elvis Sedaca Speedy Gonzales albo Diana // Pod paltem wino a w ręku kwiaty wieczór Bambino i Ty // Same przeboje Czerwonych Gitar tak bardzo chciało się żyć”** – z rozrzewnieniem wspominał – pod koniec PRL – te czasy Wojciech Gąsowski.





Zmiany w muzyce – bardziej chaotycznej, energetycznej oraz niesztampowej – odbiły się oczywiście tańcu. Wspomniany boogie-woogie, rodzący się rock'n'roll czy twistowy surf były nieokrzesane, nierzadko dzikie, a przede wszystkim pełne seksu. To właśnie seksualność (już nie ukryta, a wręcz przeciwnie) stała się jednym z najważniejszych elementów rewolucji międzypaździernikowej. **Pruderia stalinowska została wyparta przez frywolność, czego najlepszym przykładem był pierwszy striptiz zorganizowany w 1956 roku w warszawskiej Stodole.** Pikanterii całości dodawał fakt, że klub – będący centralnym miejscem na nocnej mapie Warszawy II poł. lat 50 – mieścił się początkowo w barakach niedawno zamieszkiwanych przez budowniczych świątyni stalinizmu, czyli Pałacu Kultury i Nauki.

Mimo że Gomułka ponoć wpadał w furję widząc w telewizorze zmysłową Kalinę Jędrusik oraz obserwując zafascynowaną „zachodnim imperializmem” młodzież, wpadającą w ekstazę słuchając i tańcząc do zachodnich rytmów (jak w 1967 roku przy okazji koncertu The Rolling Stones w Sali Kongresowej), to nie zdołał już cofnąć **obyczajowości do czasów polki i obertasów.** Tym lepiej dla niego, że w grudniu 1970 roku został pozbawiony władzy, bo kolejnej muzyczno-tanecznej rewolucji mógłby już nie przetrwać. Jej miejscem stały się – nikomu jeszcze nieznane – dyskoteki.

### **Gorączka Sopockiej Nocy**

„Na sali półmrok, przerywany błyskami świateł, mrugających w rytm muzyki. Muzyka jest wszędzie. W każdym zakątku sali odczuwa się jej niemal namacalną obecność. Potężne kolumny głośnikowe o mocy ponad 250 watów nieprzerwanie bombardują parkiet – oczywiście wtedy, gdy wymaga tego charakter muzyki. Pod ścianą – stół mikserski, mózg dyskoteki, bunkier dowódcy. To stąd, przy pomocy dwóch stereofonicznych gramofonów i skomplikowanego systemu wzmacniaczy, kamer i mikserów wysyła się dźwięk i światło. Stąd komentuje się nagrania, kieruje zabawą” – opisywał – powstała latem 1970 roku w sopockim Grand Hotelu – **pierwszą polską dyskotekę „Musicoramę” Jacek Podgóreczny. Inicjatywa Franciszka Walickiego – prekursora polskiego bigbitu – okazała się strzałem w dziesiątkę.** Musicrama, tworząc swego rodzaju pomost między zachodnią sceną muzyczną a Polską, okazała się niezwykle popularna wśród młodych ludzi, zaś w kolejnych miesiącach podobne inicjatywy zaczęły powstawać w całym kraju. Sprzyjała temu zmiana na szczycie władzy oraz zaproponowany przez Edwarda Gierka model społeczeństwa konsumpcyjnego. Ponowne otwarcie drzwi na Zachód (tym razem na cały oścież), zmiany pokoleniowe, odmienne aspiracje oraz oczekiwania młodych ludzi sprawiły, że „zachodni przeszczep” przyjął się w całości. Sprzyjała temu kultura popularna, tworząc nowe wzorce zachowań i stylu (*Gorączka spodniej nocy*, 1977; *Dzięki Bogu już piątek*, 1978).





Oczywiście nowa forma rozrywki dość szybko doczekała się rzeszy krytyków atakując nowe zjawisko z pozycji antyimperialistycznych, podkreślając prywaciarSKI i patologiczny charakter dyskotek. **Przed wszystkim zwracano uwagę na ich nieprzystosowalność do ducha socjalistycznego. Co ciekawe, argumenty używane przez krytyków – przede wszystkim działacze organizacji młodzieżowych – były tożsame z tymi antybikiniarskimi z lat 50.** Pojawiły się również – liczne – głosy wsparcia dla nowego zjawiska, nie tylko wśród stałych bywalców dyskotek. Wspominany Podgóreczny zwracał uwagę na ich walor edukacyjny – „Bo dyskoteka to przede wszystkim relaks – tyle, że w towarzystwie najnowszych nagrań, najlepszych wykonawców i najciekawszych piosenek. Uniwersalizm dyskoteki umożliwia odbywanie fantastycznych podróży nie tylko po świecie, ale także po odległych epokach, stylach i konwencjach”. Jednocześnie zauważał, że dyskoteki – a raczej „Teatry muzyki mechanicznej” jak pisał – stanowiły wartościową alternatywę spędzania wolnego czasu przez młodych „Dla ludzi z wypchanymi portfelami, dla «urodzonych w niedzielę», **dla prostytutek i handlarzy walutą – Warszawa proponuje kilkanaście luksusowych lokali. Dla młodzieży pozostawia kioski z piwem i szlifowanie bruków Śródmieścia, bo nie ma dla niej nawet zwykłej kawiarni z kawałkiem parkietu do tańca...**”.

Szczególna rola w tej perspektywie miała spoczywać na dyskodziejach czy wodzirejów prowadzących zabawę. To oni – zgodnie z założeniami władzy – mieli „usocjalizować” dyskoteki poprzez różne formy aktywizacji, wybór muzyki czy nawet promowane style (mocny nacisk kładziono na to w trakcie partyjnych szkoleń organizowanych przez czuwającą nad wszystkim Krajową Radę Prezenterów Dyskotek). **Jak złudne to były nadzieje najlepiej pokazuje film Feliksa Falka, którego tytułowy Wodzirej – grany przez Jerzego Stuhra – jest zaprzeczeniem socjalistycznych ideałów, które chciano przenosić na taneczny parkiet.**

Nieprzypadkowo pierwsza polska dyskoteka powstała właśnie w Trójmieście. Nadmorski klimat, kulturowe przepływy dzięki międzynarodowemu portowi oraz pewien gen wolności panujący nad Bałtykiem sprzyjały tego rodzaju inicjatywom. Jednocześnie stanowiło to mieszankę niebezpieczną dla władzy. Idealnie to obrazuje współczesny serial „Brokat” osadzony w Trójmieście II poł. lat 70. Opowiada on historię trzech escort girls, zaś centralnymi miejscami historii stają się właśnie nadmorskie dyskoteki i hotelowe dancingi, w których światek przestępczy brata się z władzą, rządzą cinkciarze i prywaciarze, zaś nielegalne targi dobijane są z muzyką disco w tle. Muzyki, która w różnych odmianach – amerykańskiej, Italo disco czy naszej rodzimej – pod koniec lat 70. zdominowała parkiety taneczne polskich dyskotek. Jednak wraz z nastaniem lat 80. popularność dyskotek drastycznie spadła. Z dwóch zasadniczych powodów.



### **Nowa fala oraz druga młodość prywatek**

Początek ostatniej dekady PRL to przede wszystkim narodziny kontrkultury, boom nowej fali oraz punk rocka. Koszule z dużymi kołnierzami, ruchy Travolty czy rytmiczna muzyka nie przystawała do buntującej się młodzieży, która parkiet taneczny zamieniła na błotniste pola Jarocina. Dyskoteki oraz cały ruch disco stały się elementami znienawidzonego przez młodych stylu życia, częścią bezrefleksyjnego społeczeństwa konsumpcyjnego, które powinno zostać zniszczone – „Łomot, łomot, łomot tępy // Bola, bola, bola zęby // Zabić, zabić tę maszynę // Która uszy nam wygina // Śmierć dyskotece!” (Lombard, Śmierć dyskotece! 1983).

**Jednocześnie dyskoteki otrzymały drugi – potężny – cios od władzy ludowej (aczkolwiek nie wycelowany w nie bezpośrednio). Zduszenie solidarnościowej rewolucji poprzez wprowadzenie stanu wojennego uderzyło również (co oczywiste) w taneczne parkiety.** Początkowo zamknięcie domów zabaw, a następnie różnego rodzaju ograniczenia związane z ich działalnością, jak również zjawisko emigracji wewnętrznej części społeczeństwa sprawiły, że dyskoteki i dancingi przestały być pierwszoplanowymi miejscami spędzania sobotnich nocy. Decyzje polityczne mają nierzadko skutki społeczno-kulturowe. Życie towarzyskie powróciło do „zacisza” domowego. To właśnie w latach 80. drugą młodość zaczęły przeżywać prywatki. Przestrzeń publiczna, pozostając pod ścisłą kontrolą władz, przestała oferować jakąkolwiek wolność. Tę zapewniały domy i mieszkania prywatne. Diskdżokejem mógł być każdy, niepotrzebne stawały się glejty od różnych rad i gremiów, zaś jedynym ograniczeniem stawała się godzina milicyjna.



Oczywiście nie znaczy to, że dyskoteki zaczęły świecić pustkami. Wraz ze stopniowym zelżeniem represji oraz prawnych ograniczeń młodzi ludzie ponownie zaczęli odwiedzać kluby i hotelowe parkiety. Jednak z chwilą, gdy dyskoteki na nowo stawały się centralnym punktem weekendowych zabaw nastąpiło kolejne polityczne tąpnięcie – upadek PRL-u oraz narodziny kapitalizmu – które kompletnie odmieniły taneczne parkiety nad Wisłą. Na stałe zagościło na nich techno, drum'n'bass oraz psychodeliczny trance, zaś obok alkoholu coraz częściej zaczęły pojawiać się inne – niekonieczne legalne – używki. Ale to już inna – (post)transformacyjna – historia.

AU.

# W następnym numerze

Już za miesiąc to co już zapowiadaliśmy. Numer podwójny o naszym zachodnim sąsiedzie - podróż przez artystyczną krainę Niemiec. **Aż trzy wywiady z twórcami tańca, esej o instytucjach baletowych, przybliżenie sylwetki odchodzącego z Hamburga Johna Neumeiera**, jednej z najważniejszych postaci baletu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. Jako uzupełnienie **teatr polityczny Niemiec, spotkanie przy piwie podczas Oktoberfest, muzyczne inspiracje Hansa Zimera i transowość elektroniki**. Do zobaczenia za miesiąc!

*Redakcja*

[Benjamin Paschalski]  
[EL Kyōju]  
[Nina Nowak]  
[Kulturalny Cham]  
[Marcel z Kraśnika]  
[AU]

Hanna Maliszewska  
Wiktor Jasionowski  
Mikołaj Tyczyński  
Jan Gregorczyk  
Piotr Jurczyński  
Michał Gosławski

# Magazyn Kulturalnego Chama

**Napisz do Nas!**

[kulturalnychamblog@gmail.com](mailto:kulturalnychamblog@gmail.com)

530-222-257

[kulturalnycham.com.pl](http://kulturalnycham.com.pl)



Kulturalny  
Cham