



POLSKI TEATR TAŃCA

nieregularnik teatralny

Nº 1

TUTU

TUTU NA MUNIU

Jeśli jesteś kobietą lub dziewczynką, to bardzo prawdopodobne, że kiedyś marzyłaś albo wciąż marzysz o spódniczce tutu, która sprawi, że będziesz wyglądała jak baletnica. Jeśli jesteś facetem lub chłopcem, to oczywiście... każdemu wolno marzyć. I nie jest przypadkiem, że ta gazeta nazywa się dokładnie tak samo, jak ów kultowy kostium baletnicy. Odwróć gazetę (nie do góry nogami oczywiście), by poczytać o tutu.

TANECZ DĄBROŃSKI!



str.
2

TANECZAKA 8

str.
6

JAK TANECZY MÓZG?

str.
12

KRÓL CONRAD PIERWSZY

str.
10

Ja myślałem, że on ją przywiózł z jakiegoś tournée z Afryki. A jednak nie. On ją dostał w prezencie od dyrektora starego zoo w Poznaniu...

Świat to za mało

str.
14

Jednym z najważniejszych wydarzeń tego roku będzie dla nas wrześniowy wyjazd do Japonii w ramach promocji kultury polskiej podczas Wystawy Światowej EXPO 2025.Osaka.Kansai. Pokażemy spektakl Z kapelusza oraz wystawę Historie naturalne. O podróżach PTT piszemy na str. 14

Dr Rainer & Mr Behr

str.
4

Z Rainerem Behrem, choreografem, rozmawiają Iwona Pasińska i Anna Koczorowska

Dozobaczenia w teatrze tańca

str.
13

TUTUQUITO

W wersji na ciepło składa się z czterech warstw: białej, żółtej, czarnej i brązowej. W wersji na kostkach z lodem warstwy są trzy: żółta, czarna i biała. Kawa inspirowana jest słynną Barraquito z Wysp Kanaryjskich. A co jeszcze w naszej kawiarni TuTu? Zajrzyj na ostatnią stronę!

Tańczacy. z ruinami

str.
15

TO MUSIAŁO SIĘ SKOŃCZYĆ ZIMNĄ WÓDKĄ W SAUNIE.

str.
5

MIŁOŚĆ NA CAŁE ŻYCIE

str.
2

Tancerze na papierze (i na filmie)

Polski Teatr Tańca organizuje co roku dwa międzynarodowe festiwale. Podczas kwietniowego Festiwalu „Granice Natury – Granice Kultury” ogłaszamy co roku konkurs, który rozstrzygamy podczas Festiwalu „1 strona – 1 spojrzenie – 180 sekund” w grudniu. *1 strona* to kartka papieru z tekstem inspirowanym tańcem, teatrem czy samym tylko ruchem. *1 spojrzenie* to obraz, grafika, fotografia lub rzeźba. Wreszcie *180 sekund* to trzyminutowa impresja filmowa. Oprócz sławy, są też nagrody finansowe. *Szczegóły znajdziecie na stronie internetowej PTT i w naszych mediach społecznościowych.*



Pośród setek, może nawet tysięcy imprez, które odbywają się każdego roku na całym świecie w dniu 29 kwietnia, dla poznaniaków od kilku lat TA jest najważniejsza. Z roku na rok rośnie liczba uczestników Narodowego Tańczenia, które organizujemy tego dnia na ulicy Taczaka.

Roztańczony korowód – zawodowych tancerzy, zagranicznych gości, tancerzy-amatorów, naszych sąsiadów z ulicy i przypadkowych przechodniów mieszkańców Poznania i turystów – jest kulminacyjnym akcentem każdej kolejnej edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca

i sąsiadów, i kto tylko chciał – po raz pierwszy pomknął ulicą Taczaka w kwietniu 2022 roku. Z pomocą wiadomych służb zamknęliśmy na ten czas wlot ulicy Taczaka od Kościuszki, w teatralnych oknach na parterze kamienicy pojawiły się głośniki, z których buchnął Polonez Wojciecha

Mimo że polonez jest tańcem uroczystym i jego kroki wydają się dostojne, to jest stosunkowo prosty. I z jednej strony o wyborze poloneza zdecydowała właśnie ta prostota, brak bariery technicznej - żeby każdy, przypadkowy nawet przechodzień mógł go tańczyć. Z drugiej strony ważny jest fakt, że jest to taniec polski, bo Polski Teatr Tańca od początku istnienia żywi się polską tradycją. No i sprawa kluczowa: polonez to taniec wspólnotowy, bo chociaż tańczy się go w parach, to jednak te pary tworzą korowód.



„Granice natury – granice kultury”. A przy okazji – nomen omen – ukłonem, jak to w polonezie, pod adresem Międzynarodowego Dnia Tańca.

Międzynarodowość zobowiązuje!

Tradycją poznańskiego festiwalu staje się powoli, że gospodarze (zespół Polskiego Teatru Tańca) dają premierę, która jest efektem współpracy międzynarodowej. W zeszłym roku był to spektakl 24/7 Nowych Grzechów w reżyserii Japonki Yoshiko Waki, a w tym – spektakl MONOLIT przygotowany przez Rainera Behra z Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. No i oczywiście goście z Boliwii, Izraela, Norwegii, USA, Rumunii, Austrii. Czech. A w tym roku – oprócz wspomnianego choreografa z Niemiec – będą to m. in. zespoły z Portugalii i Francji. Większość spektakli zresztą, które zapraszamy na Festiwal, ma charakter międzynarodowych koprodukcji, czasem są to również filmy tańca.

Tańczyć każdy może

Chociaż Narodowe Tańczenie jest elementem samego Festiwalu, to rodowód ma nieco dłuższy. Pomysł na zbiorowe tańczenie poloneza zrodził się w pandemii, jednak zbiorowe tańce nie mogły się wtedy odbyć. Pierwsze dwie edycje imprezy miały więc miejsce w internecie i – oprócz sympatyków teatru tańca – wzięli w nich udział zaproszeni przez teatr artyści i osobistości życia publicznego, nie tylko zresztą z Poznania, bo filmiki z wykonaniem poloneza nagrali również zaprzyjaźnieni tancerze i choreografowie ze świata. Roztańczony, kolorowy korowód – najpierw zawodowych i amatorskich zespołów tanecznych, a potem już i gapiów,

Kilara z „Pana Tadeusza”. Powtórzyliśmy tę sztukę w kolejnych latach i nie zamierzamy przestać.

Flash-dance-mob

Nietrudno zgadnąć, że na co dzień tancerze Polskiego Teatru Tańca z polonezem wiele wspólnego nie mają. Poza tym może, że tańczyli go na maturze; jak wielu z Was. Za to nasi goście – mniej lub bardziej amatorskie, a czasem wprost zawodowe zespoły taneczne – polonezują z zawiązanymi oczami. Dość powiedzieć, że w 2022 roku popis dał na Taczaka Zespół Pieśni i Tańca Śląsk, a częstymi gośćmi Narodowego Tańczenia są rodzime poznańskie „Łany”, „Łaniki”, „Chludowanie” czy „Poligrodzianie”. Odziani w paradne stroje tancerze porywają z chodników do tańca gapiów – z każdym rokiem coraz więcej. Nikt niczego nie musi umieć, nie matura, lecz chęć szczerą – czy jak to tam było? I z każdym rokiem dołączają do tego korowodu Nowi: a to uprawiający free style polonaise, a to polonaise modern, a to hip-olonaise-hop czy dance polonaise jazz. W kolejnych edycjach Tańczenia widziano na Taczaka tańczące siostry zakonne, podrygujących policjantów, merdające ogonami psy, a nawet ogony machające psami. Jak tak dalej pójdzie, w tan pójdą również platany i miłorzęby, a może i ławki, których w okolicy coraz więcej. Nie straszcie się przyłączyć. Do zobaczenia 29 kwietnia o godzinie 18! Zamieńmy ulicę Taczaka w Tańczaka, chociaż na kilka chwil.

Radek Wysocki

Międzynarodowy Dzień Tańca

obchodzony jest na świecie od 1982 roku. Ustanowiony został przez Komitet Tańca Międzynarodowego Instytutu Teatralnego w dniu 29 kwietnia - na pamiątkę urodzin francuskiego tancerza i choreografa Jeana-Goerges'a Noverre'a, uznawanego za twórcę nowoczesnego baletu i ojca teatru baletowego. Jest to święto ludzi, którzy dostrzegają wartość i znaczenie formy sztuki jaką jest taniec. Stworzono je, by celebrować taniec, rozkoszować się uniwersalnością tej formy sztuki, przekraczać bariery polityczne, kulturowe i etniczne oraz łączyć ludzi wspólnym językiem - tańcem. Organizatorzy wybierają co roku wybitnego choreografa lub tancerza, by stworzył przesłanie, które rozsyłane jest po całym świecie. Jak dotąd honor ten nie spotkał żadnego Polaka.

Taniec to coś więcej niż tylko ruch – to język, którym można wyrazić emocje, opowiedzieć historię i budować więzi.

Ręka do góry, komu chociaż raz w życiu nie zdarzyło się wstać z łóżka lub pobiec do pracy tzw. tanecznym krokiem?

Niektórzy tak mają przez całe życie, inni – tylko w chwilach szczególnych emocji, a jeszcze inni już zapomnieli, że też im się to kiedyś zdarzało. Może to oznaczać, niestety, starość albo jakiś rodzaj wypalenia. Taniec towarzyszy człowiekowi od zawsze. Zdaniem antropologów kulturowych jest najstarszą ze sztuk. Od najdawniejszych czasów był obecny w kulturze wszystkich zapewne cywilizacji i narodów. I nawet w tych odległych czasach pełnił ważne funkcje społeczne: towarzyszył przemarszom zwycięzców, uświetniał ważne wydarzenia i okolicznościowe biesiady, pełnił funkcje rytualne, wspomagał przekazywanie wiedzy i wartości kolejnym pokoleniom wspólnoty. Prawdopodobnie łagodził również spory między wrogimi społecznościami, choć nie jest wykluczone, że czasem je również rozniecał. Tak czy siak wspólne tańczenie zawsze ludzi jednoczyło i wzmacniało poczucie wspólnoty – w dobrej lub złej intencji, niestety. Z pewnością potraficie sobie to wyobrazić. Skupmy się tu jednak na jasnej stronie tańca. Jako najpierwotniejsza ze sztuk taniec z pewnością pełni niezwykle ważną rolę w budowaniu relacji międzylud-

kich, również tych najbardziej podstawowych. W takim np. tańcu towarzyskim partnerzy poznają swoje ciała, uczą się wzajemnego zaufania, zbliżają się do siebie, a w tańcach grupowych – takich jak polonez czy folkowe korowody – nieodmiennie rodzi się poczucie wspólnoty. Taniec to również sposób na przełamywanie barier – niezależnie od wieku, pochodzenia czy doświadczenia. Co więcej, to także forma „wiedzy ucieleśnionej” – umiejętności, które są nabywane poprzez praktykę i ruch, a nie tylko werbalne instrukcje. Jest to szczególnie widoczne w regionalnych tańcach tradycyjnych i ludowych, gdzie techniki przekazywane są z pokolenia na pokolenie w sposób niewerbalny, poprzez obserwację i naśladowanie.

Ruch przy muzyce wpływa pozytywnie na zdrowie fizyczne i psychiczne, poprawia oddech, elastyczność i postawę ciała. Zdaniem brytyjskich naukowców taniec z powodzeniem konkuruje w tym względzie z pływaniem. Poprawia kondycję, rozwija koordynację, a jednocześnie redukuje stres i poprawia nastrój. Tak, tak, to naturalny sposób na oderwanie się od codziennych trosk i odnalezienie radości w prostych gestach. Już w starożytności uważano, że taniec ma działanie lecznicze – w Grecji bywał częścią terapii medycznej, a w kulturach szamańskich do dziś wykorzystywany jest w rytuałach uzdrawiających. Nie jest przypadkiem, że taniec towarzyszy również obrzędowi przejścia – ślubom, narodzinom czy inicjacom – nadając im wymiar emocjonalny i duchowy. Wreszcie motywacja, która towarzyszy praktykowaniu tańca, uczy samodyscypliny, która korzystnie przekłada się na nasze funkcjonowanie również w życiu społecznym i zawodowym.

Wydarzenia takie jak „Narodowe Tańczenie” uznysławiają nam, że taniec to nie tylko sztuka sceniczna, ale przede wszystkim uniwersalny sposób na wyrażanie siebie i budowanie więzi z innymi. Bo bez względu na to, czy tańczymy w teatrze, na weselu, w klubie czy po prostu w domowym

zaczysu – taniec zawsze łączy ludzi, wyzwala pozytywną energię i pozwala cieszyć się życiem. Taniec wykracza daleko poza sferę rozrywki, trudno z tym polemizować. Ktoś może powiedzieć, że tego typu imprezy to jednak przykład instytucjonalizacji tańca. Może i tak. Dodajmy zatem do tego również i ten fakt, że szkoły tańca, kluby i studia taneczne to sporo miejsc pracy. Mało? No to – wracając na ulicę – dodajmy jeszcze jeden aspekt: młodzi ludzie, których wrodzona energia znajduje ujście w tańcu – przyjmimymy, że statystycznie – rzadziej i mniej mają do czynienia z kulturą tzw. ulicy. No chyba, że ta ulica również tańczy ;) (rad)



Polski Teatr Tańca

MIŁOŚĆ NA CAŁE ŻYCIE

Jeśli ktoś mówi Wam, że miłości nie da się kupić, to musi być malkontent lub szyderca. Otóż da się! I to całkiem niedrogo. Rzecz w tym, żeby budzić miłość od najmłodszych lat, a nawet miesięcy. I pielęgnować ją potem, karmić okruszkami piękna, nie tylko od święta. Mały człowiek zakochuje się na amen nie tylko w Mamie. Może to być również Sztuka, którą jego rówieśnicy będą potem, w każdym wieku, nazywali hermetyczną. I to tylko dlatego, że nigdy jako dzieci nie byli w teatrze.

Darujmy sobie przysłowie *Czym skorupka za młodu nasiąknie...* bo nasiąknąć można również, pardon, sokiem z buraka. To rodzice decydują o tym, czym nasiąkają dzieci, przynajmniej do pewnego momentu ich życia. Każdy ma szansę zarazić je miłością do książek, choćby czytając im na dobranoc. Dobrym pomysłem jest również półka z książkami w domu, które z każdym rokiem coraz usilniej będą się prosić, by je otwierać, wertować, pożerać. W tej roli nie sprawdzi się niestety tapeta przedstawiająca półkę z książkami. A dzieci są jak gąbka. Wracając do kosztów: czasem książka, czasem bilet do kina to nie jest fortuna, jak za miłość na całe życie. Tym bardziej, że co miesiąc dzieci dostają wsparcie od państwa. Bez większego trudu i za darmość można za to zarazić dzieci np. zamilowaniem do brudu - wystarczy sprzątać w domu tylko wtedy, gdy mają przyjść goście. Wybaczcie przydługi wstęp, zajrzyjmy już do tego teatru. Teatr tańca nie żywi się oczywiście wyłącznie pralinami z passiflorą czy trzepotem łabędzich skrzydeł. Jak każda sztuka nie waha się sięgać po tematy trudne, po złe emocje, wojny, kłótnie, zdradę, samotność czy wizję zagłady znanego nam świata. Żywi się literaturą, muzyką, tradycją, czasem starczy mu ledwie pojedynczy obraz czy zdarzenie, by rozpedzić lokomotywę skojarzeń i obudzić emocje widowni. Taki przywilej sztuki. W warstwie natomiast wizualnej... co kto lubi! Kogoś urzekają półnagie ciała tancerek i tancerzy, a innych prowokacyjne nawiązania do narodowych tradycji. Raz na scenie scenografii nie ma żadnej, innym razem ciarki w plecach, kiedy na baletową podłogę leją się płyny w różnych kolorach. Do tego światła. Bańki. Dymy. Strobo. A czasem jedno tylko małe światełko w tunelu zdarzeń. Oby nie był to pociąg, choć i tak się zdarza. No i brawa! Czasem po krótkim namyśle i przelknięciu śliny, a czasem *standing ovation* – i ukłony, ukłony pod adresem najważniejszych osób w teatrze. To właśnie Wy. Wy jak widzowie. W obecnym repertuarze Polskiego Teatru Tańca każdy, w niemal każdym wieku znajdzie coś, co go – adekwatnie do wieku – urzeknie. Nawet jeśli nie umie jeszcze chodzić. (AK)

spektakle

0-3 lat Instynkty to spektakl inicjacyjny, sensoryczny, oparty na relacji małych widzów z tancerzami. To unikalny pomysł na pierwsze i bezpieczne spotkanie z teatrem. Spektakl jest trochę jak wspólna zabawa na dywanie. Towarzyszące maluchom mamy i taty czasem się przyglądają, a czasem przypominają im się, że też byli takimi dziećmi.

7-11 lat *KoczkodanSe* to spotkanie z ulubionymi bohaterami dziecięcych bajek. Spektakl bawi, uczy i wzrusza, budzi w widzach (nie tylko dziecięcych) empatię. A przy okazji feeria barw, korowód zwierzęcych postaci, muzyka, piosenka i taniec, wróć... teatr tańca. I dzieci, i dorośli wychodzą ze spektaklu odmienieni.

12-16 lat *Obiecana Ziemia Obiecana* oraz *Walka o ogień i wzrost gospodarczy* – to spektakle dla młodych, świadomych ekologicznie odbiorców, zmagających się z lękami czy depresją klimatyczną. Spektakle nie udzielają wprawdzie odpowiedzi na pytanie, co po antropocenie, ale młodzież i tak jest za-chwycona.

17-18 lat *Romeos and Julias unplugged. Traumstadt* – dla młodych, eksplodujących energią buntowników, spragnionych miłości, bliskości, silnych doznań i wiecznego karnawału. Zwykle trudno o bilety, szczególnie gdy gramy w okazji Walentynek.

18 lat *Kurka Wodna albo urojenie* oraz *Republika marzeń* – powtórka i chwila oddechu przed maturą. A przy okazji to spektakle, które otwierają nowe drzwi do interpretacji twórczości Witkacego i Bruno Schulza.

18-20 lat *24/7 Nowych Grzechów* – coś dla internetowych nerdów, tonących w mrocznej cyfrowej rzece, zapatrzonych w smartfony, fetysze współczesności, zafascynowanych kulturą selfie – ku refleksji lub ku przestrodze, jak kto woli.

20-30 lat *Trucizna* – dla tych, którzy już odkryli, że ich największa pasja – dla jednych taniec, a dla innych np. praca – może być też niebezpiecznym uzależnieniem, albo jak lekarstwo aplikowane w nadmiarze – trucizną. Oraz dla tych, którzy odkryli siłę wspólnoty w zamanifestowaniu odmiennych poglądów i tożsamości.

30-45 lat *45* – pozwala odpocząć i oderwać się od codziennych obciążeń, urzeka finezją, wysmakowaną w każdym detalu kompozycją, która syci i cieszy i oko, i ucho.

45-50 lat *Czterdzieści* – to spektakl dla tych, którzy pamiętają euforię polskiej transformacji i akcesji do Unii. Brawurowa, choć miejscami nostalgiczna i pełna humoru opowieść o losach ludzkich w dobie dynamicznych zmian społecznych, politycznych i obyczajowych. Spektakl idealny dla osób, które teatr tańca dopiero chcą poznać. I wychodzą z teatru zakochani.

50-60 lat *TOACA* – dla tych, którzy mają za sobą wycieczki do Rumunii w czasach PRL-u i których ciekawi, jak zmienia się i jak się nie zmienia ten mocno przywiązany do tradycji, wielokulturowy kraj. A przy okazji prawdziwa uczta dla oczu.

60-65 lat *Z kapelusza* – to spektakl dla właścicieli albumów pełnych starych fotografii, którzy wierzą w magię wspomnień. Jeśli znacie kogoś, kto tak nie ma, niech tym bardziej obejrzy ten spektakl.

65+ *Wyspa umarłych* – unikalny spektakl dla tych, którzy chcą widzieć dojrzałe kobiety wciąż piękne, wspaniałe i aktywne, kobiety realizujące swoje marzenia o występie na scenie. I być może zechcą do nich dołączyć.



rozmowa



Z Rainerem Behrem, choreografem, pracującym w Polskim Teatrze Tańca nad nową premierą spektaklu *MONOLIT* – rozmawiają Iwona Pasińska i Anna Koczorowska (w drugiej części rozmowy Rainer często wspiera swoje odpowiedzi gestykulacją).

W 1973 roku powstały w Europie dwa teatry: Tanztheater Wuppertal w Niemczech i Polski Teatr Tańca, z którymi dzisiaj współpracujesz.

Hm, nie wiedziałem. Ciekawy zbieg okoliczności. Muszę chyba przyrzeć się waszym archiwom, poglądać trochę nagrań.

Wiemy, jak trafiłeś do nas. A jak to się stało, że znalazłeś się w ikonicznym Tanztheater Wuppertal? Było nie było, to jeden z najbardziej znanych teatrów tańca w Europie.

Kiedy kończyłem szkołę, moja wspaniała nauczycielka Anna Grass zapytała, czy wyobrażam sobie studiowanie tańca? Najwyraźniej widziała we mnie jakiś potencjał. Dała mi adres Folkwang University w Essen. Dyrektorką tej szkoły była wtedy Pina Bausch, tak się poznaliśmy. Zatańczyłem i zostałem w szkole przez 4 lata.

Czyli to był pewien proces, dojrzewanie, zanim doszło do współpracy?

Pina zawsze miała bardzo dobry kontakt ze studentami. Przez 4 lata obserwowała mnie, zapewne dostrzegła jakiś rozwój. Widziała też moją pracę choreograficzną. Po czwartym roku zapytała, czy chciałbym tańczyć i mieć możliwość pracować samodzielnie? No tak, ok, wspaniale, pomyślałem. I tak najpierw zacząłem występować w Folkwang Studio w Essen, a wkrótce również – jako tancerz gościnny – w Tanztheater Wuppertal. Kiedy po raz pierwszy Pina zapytała, czy chciałbym dołączyć do zespołu Tanztheater Wuppertal, powiedziałem, że nie. Czułem wtedy, że to był trochę trudny i trochę szalony czas dla tego teatru. A z drugiej strony był to fantastyczny czas dla mnie w Folkwang Studio – wiecie – tancerze, muzycy, aktorzy, młodzi ludzie, wszyscy razem, naprawdę piękny czas.

A potem przygotowałeś swoją ostatnią choreografię w Folkwang Studio i...

No tak, w 1995 roku dołączyłem jednak do zespołu Tanztheater Wuppertal. Chciałem zrozumieć światło, scenografię, choreografię i zdobyć doświadczenie taneczne na scenie. Ogromnie rozwinąłem się w tym czasie jako tancerz. Pina dawała mi tu i ówdzie czas podczas wakacji letnich i mówiła: *Możesz robić swoje rzeczy, ale wróć, wiesz*. I sama nagle odeszła w 2009 roku. Zacząłem świadomie robić własne choreografię i projekty warsztatowe. Urosłem jak drzewo, to nie była iskra.

Jaka jest metoda pracy Rainera Behra?

To zależy od grupy. Zwykle zaczynam od pytań. Czasem ruchowa odpowiedź przychodzi natychmiast, a czasem trzeba przejść całą drogę: pytania, zadania, rozmowy i wreszcie znajdujemy odpowiedź.

Pracujesz z Zespołem Polskiego Teatru Tańca nad premierą spektaklu *MONOLIT*. Co dziś, trzy tygodnie przed premierą, można o niej powiedzieć na pewno?

Temat, ogólna koncepcja, wpisuje się w idiom Polskiego Teatru Tańca „Człowiek – technologia”. Technologia jako taka mało mnie nie obchodzi. Obchodzi mnie to, jak technologia wpływa na ludzi – jak się z nią czują, czy się boją, czy idą w przyszłość, czy odnajdują siebie nawzajem? Obchodzi mnie, jak ludzie budują relacje. Odkrywamy, że ktoś poślubił hologram, zakochał się w aplikacji. Mogą istnieć różne sposoby, jak coś zrobić, by poczuć się dobrze. Co robić w samotności? Co się stanie, jeśli komputer dostanie własne ego? Jak to będzie, jeśli będziemy replikantami własnych rodziców lub robotami Android z własną duszą? Nie mam, nie daję rozwiązań.

Jakie refleksje o świecie tworzą kontekst i inspirację dla spektaklu *MONOLIT*?

Ludzie są przekonani, że technologia komputerowa i dzisiejsze wynalazki prowadzą do nieśmiertelności, że oferują

przeniesienie świadomości do innego systemu komputerowego, w którym będzie można żyć wiecznie. Więc starają się być nieśmiertelni z pomocą tej technologii, optymalizują samych siebie. A więc nigdy nie umrzemy? To nie jest przyjemna planeta. Przynajmniej dla mnie. Żyjemy w świecie, który tworzy, kreuje strach. Wszystkie stworzenia czują w rzeczywistości i miłość, i strach, ale to, co pozostaje, to strach. Chcielibyśmy kochać, chcielibyśmy, ale zostaje tylko strach. To nie jest nawet negatywne, to po prostu rzeczywistość. Jak radzimy sobie w społeczeństwie, które jest trochę szalone, dziwne, egomaniakalne? Pośrodku, mam nadzieję, pojawi się jednak miłość. Trzeba tego światła szukać.

Będzie Ci czegoś brakowało, kiedy wrócisz do Wuppertalu?

Nazwijmy (*gest*) to instytucją. To cudowne miejsce do bycia. Ogromny komfort, bo w jednym miejscu mieszkam i mam próby. Czuję się tu mile widziany. Zapamiętam Polski Teatr Tańca jako miejsce, w którym mogłem naprawdę swobodnie pracować. Mam tu dużo przestrzeni, by eksplorować własną kreatywność. Również Ty (*do Iwony Pasińskiej*), Twoja niesamowita otwartość, serce i Twoja osobowość, aby tworzyć Teatr, to wszystko sprawia, że czuję się tu naprawdę fantastycznie. Takie właśnie wspomnienie zawiozę do domu, aby powiedzieć ludziom, że Polski Teatr Tańca to jest teatr, do którego powinni pójść.

A nasz teatralny pies Spinner? Pracowałeś kiedyś w teatrze, który ma własnego psa?

Bardzo mi się to podoba, ponieważ kocham psy. Inna sprawa, że do teatru w Wuppertalu ludzie też przyprowadzali psy. Występowały w spektaklach. Nie tylko psy zresztą. Były również owce, kurczaki, gęsi. Zdarzało się, że zwierzęta bywały tam w pewnym sensie tancerzami.

Ja cię kręcę!

Gdyby sukces mierzyć ilością nagród zdobytych na międzynarodowych festiwalach, *Zielnik* Polskiego Teatru Tańca można by uznać za jeden z najbardziej utytułowanych filmów w dziejach polskiej kinematografii, a już na pewno w kategorii filmu choreograficznego. Jeśli go jeszcze nie widzieliście, to uprzedzamy: trudno poprzestać na jednej tylko projekcji.

Od ośmiu lat – w każde wakacje, kiedy repertuarowe teatry robią sobie wolne – Polski Teatr Tańca udaje się w unikalną podróż. Zwykle jest to sierpień, czasem początek września. Część tancerzy zdążyła już być na wakacjach, niektórzy robią sobie przerwę w autorskich projektach czy warsztatach, na które mają czas tylko w wakacje, a jeszcze inni planują wyjazdy last minute. Słowo „podróż” jest tu umowne, bo owszem, niekiedy jest to wyjazd w surowe Góry Izerskie

Doświadczenie odbioru tańca na żywo różni się zasadniczo od jego filmowej prezentacji, choć obie formy wzajemnie się uzupełniają. Podczas spektaklu teatralnego widz ma swobodę wyboru punktu obserwacji, natomiast choreografia filmowa pozwala twórcom precyzyjnie zaplanować każdy element percepcji odbiorcy. Film umożliwia przekroczenie tradycyjnego dystansu między widzami a performerem, oferując intymną perspektywę niedostępną w warunkach teatralnych. Zbliżenia kamery pozwalają uchwycić niuanse mimiki i detale ruchu, które stają się istotnymi nośnikami znaczeń w narracji filmowej.

Ta fundamentalna różnica między sceną a ekranem rodzi pytania o granice przekładu języka tańca na medium filmowe. Szczególnie istotna staje się rola elementów specyficznie filmowych – montażu, kadrowania czy ruchu kamery – w kreowaniu choreografii. Następuje tu swoiste przejście od choreografii ciała w przestrzeni do choreografii spojrzenia.

Regina Lissowska-Postaremczak

albo na polsko-niemieckie pogranicze do urokliwego Parku Mużakowskiego, ale czasem to np. wyprawa do świata kina niemego. Czasem w tę podróż wybiera się cały zespół, a kiedy indziej – tylko kilkoro tancerzy. Oto jesteśmy świadkami narodzin... kolejnego filmu choreograficznego PTT.

Conrad w kategorii dokument!

Ktoś mógłby powiedzieć, że filmy z udziałem tancerzy Polskiego Teatru Tańca nie są pomysłem oryginalnym. Kręceniem filmów zajmował się przecież założyciel tego teatru Conrad Drzewiecki. I owszem, były wśród nich produkcje, które operowały językiem nie tylko tańca, ale również filmu, ale większość z filmów Drzewieckiego należało by wziąć w cudzysłów, bo miały swoje odpowiedniki na scenie, a czasem były po prostu rejestracją spektaklu. Conrad sam zresztą mówił na jednym z planów filmowych, w kontekście ulotności sztuki baletowej i teatralnej: – *Filmowanie naszych spektakli baletowych ma głęboki sens dokumentalny i artystyczny.*

Realizacją conradowych projektów zajmowała się wówczas Telewizja Polska, a większości z tych filmów Drzewiecki nawet nie reżyserował. W literaturze przedmiotu produkcje te nazywane są filmami baletowymi lub widowiskami baletowymi. Owszem, Conrad nakręcił wcześniej kilka filmów stricte baletowych, ale nie pod szyldem PTT.

Pasińska kręci od samego początku

Projekty filmowe obecnej dyrektorki Polskiego Teatru Tańca to sensu stricto autorskie filmy choreograficzne, chociaż krótkometrażowe. Pierwotnym celem ich tworzenia było poszerzanie widowni teatru. – *To sposób dotarcia do tych, których nie da się zaprosić na spektakl. Klucz, by dotrzeć do widzów na całym świecie* – mówiła mi w jednym z wywiadów.

Każdy kolejny film Pasińskiej to oryginalne dzieło filmowe, które zwiędza poszukiwania artystyczne teatru w kolejnych sezonach. Filmy operują unikalnym językiem wizualnym i ruchowym, wynikającym z poruszanej tematyki i kontekstów programowego idiomu w danym sezonie. Można odnieść wrażenie, że koncept wymknął się Iwonie Pasińskiej spod kontroli. Bo nie wierzę, że miała przed dekadą w sobie tyle pychy, by zakładać, że każdy kolejny film będzie sukcesem. Nigdy nie brakowało jej wprawdzie pewności siebie, ale miałem kilkakrotnie okazję być świadkiem sceny, kiedy dowiadywała się o kolejnej, czasem nawet błahszej nagrodzie dla któregoś z jej filmów. Że była to radość małej dziewczynki, której rodzice podarowali upragnionego psa – to naprawdę mało powiedziane! Aż jej tego psa zazdrościłem, mimo że dawno obiecałem sobie, że z psami koniec.

Koncept na poły (z początku przynajmniej) marketingowy obrócił się w niekończące się pasmo sukcesów artystycznych. Żywoć filmów artystycznych jest długi – choćby z uwagi na liczbę festiwalu na świecie – więc do dzisiaj nagrody dostają nawet filmy sprzed kilku lat.

Na poligonie życia

Wróćmy jednak do tancerzy. Plany filmowe, szczególnie gdy odbywają się w plenerze, bywają nieprzewidywalne. W górach Izerskich, mimo że to lato, było po prostu po prostu zimno. A tancerze goli od pasa w górę. A operator czeka godzinami na idealne światło. A jak już w końcu krzyknie *Akcja*, to w kadr wchodzi nagle przypadkowy turysta. *Wyjazd z planu!* – ryknął ktoś przez szczekaczkę. Lub coś w tym guście. To musiało się skończyć zimną wódką w saunie.

Film tańca, znany również jako film choreograficzny, stanowi odrębną kategorię artystyczną, której nie należy utożsamiać ani z samym tańcem, ani z jego dokumentacją czy filmami fabularnymi o tematyce tanecznej. W środowisku artystycznym panuje obecnie konsensus co do hybrydowego charakteru tego gatunku, który powinien być traktowany jako autonomiczna forma wyrazu, niezależna zarówno od konwencji tańca, jak i kina.

Regina Lissowska-Postaremczak

Ale to nie tylko przygoda, bo również nauka. Pasińska od zawsze powtarza, że zawodowe życie tancerza jest krótkie. – *A że dużo czasu spędzamy w podróżach, to oni nie mają szansy gdzieś indziej zdobywać innych doświadczeń* – tłumaczy. A nie każdy przecież zostanie choreografem. Po zejściu ze sceny można zająć się choćby filmowaniem tańca właśnie. Reżyserią. Albo montażem filmów czy po prostu organizacją produkcji. Czyli co? Kolejny poligon w wakacje.

Radek Wysocki

PS. Polski Teatr Tańca od kilku lat prowadzi w lipcu - w ramach programu Laboratoria Twórcze - darmowe warsztaty filmu choreograficznego, których uczestnicy mają okazję pracować z profesjonalnymi operatorami, montażystami i specjalistami od postprodukcji.



Produkcje filmowe w reżyserii i choreografii Iwony Pasińskiej: *Inicjacja* (2017), *Brzemie* (Bória) (2018), *Toporzeł* (2019), *TA MARA* (2020), *Zielnik* (Herbarium) (2021), *Bestia* (Beast) (2022), *Historiae Vivae* (2023), *Wyspa umarłych* (2024) – zdobyły dotąd ponad 80 nagród i były prezentowane na ponad 350 festiwalach na całym świecie. Wszystkie dostępne są online.

Wycieczka po Teatrze

TANECZAKA

Najstarsi poznaniacy nie kojarzą tej ulicy z działalnością kulturalną. A nawet dzisiaj, mimo że od pięciu już lat ma tu swoją siedzibę najsłynniejszy polski teatr tańca, wielu ludzi w ogóle o tym nie wie. – Może powinno zmienić się nazwę ulicy z Taczaka na Tańczaka? – zastanawia się Ola, bywalczyni tutejszej kawiarni i fanka teatru tańca. – My ze znajomymi od ponad roku już inaczej nie mówimy. Bez, tam, urazy dla generała Taczaka. Sztuka zawsze lubiła puszczać oko do widza.

Niby ścisłe centrum miasta, a jednak ulica Taczaka przez lata umykała uwadze statystycznego poznaniaka. Kiedyś zapuszczali się w nią co najwyżej studenci Akademii

Ekonomicznej, skracając sobie drogę do kina Apollo. Była ciemną, boczną uliczką na tyłach Świętego Marcina. Dzisiaj nie jest to jeszcze wprowadzie poznański Kreutzberg, o czym wciąż marzą właściciele tutejszych knajpek, ale oblicze Taczaka z każdym rokiem nabiera koloru i wigoru. W trakcie gruntownego remontu ulicy w kamienicy pod numerem ósmym zamieszkał Polski Teatr Tańca. Żeby zrozumieć i docenić to, czego możecie tu dzisiaj doświadczyć, spójrzmy za siebie.

Ogrody Luizy

W miejscu, gdzie znajduje się dzisiaj scena Polskiego Teatru Tańca 150 lat temu był wewnętrzny ogródek kamienicy przy Luisenstrasse, nazwanej tak na cześć Ludwika Pruskiej, bratanicy króla Prus Fryderyka II Wielkiego i żony Antoniego Radziwiłła, namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Dla poznaniaków była to po prostu ulica Ludwika. Zanim ją wytyczono, znajdowały się tu ogrody. W latach 1874-1883 ulicę zabudowano szeregiem jednolitych kamienic, inspirowanych francuskim renesansem. Wszystkie miały po cztery kondygnacje, w większości lekko wysunięte ryzality i ozdobne gzymsy. Były to jedne z najbardziej komfortowych budynków czynszowych w ówczesnym Poznaniu, mieszkania miały po 8 do 10 pokoi. Początkowo zrezygnowano z budowy tradycyjnych oficyn, w miejscu których ulokowano właśnie ogrody wewnętrzne.

Ulica wielokrotnie zmieniała potem nazwę: w okresie międzywojennym była ulicą Skarbową (mieściła się przy niej Izba Skarbowa), podczas okupacji wróciła do nazwy Luisenstrasse, w czasach PRL-u najpierw była krótko znowu Skarbową, a od 1950 nosiła imię Stanisława Chudoby (polski działacz socjalistyczny). W 1992 roku otrzymała imię generała Stanisława Taczaka, pierwszego naczelnego dowódcy Powstania Wielkopolskiego.

Głód mieszkaniowy skłonił nowych właścicieli do budowy oficyn w podwórkach kamienic, po ogrodach Luizy zostało tylko wspomnienie. Po II wojnie światowej w kamienicy numer 8 i jej oficynach mieściły się obiekty służby zdrowia. Stąd znają ten adres dawni poznańscy studenci, bo wpadali tu, żeby zrobić aktualne zdjęcie rentgenowskie płuc.

Za zielonymi drzwiami

Adaptacja XIX-wiecznej, zabytkowej kamienicy na siedzibę Teatru wymagała zachowania jej secesyjnego dziedzictwa. Fasady budynku tj. północnej elewacji od ulicy Taczaka przywrócono historyczny wygląd, włącznie z takimi detalami, jak boniowanie czy zabytkowe zielone drzwi zamykające bramę wejściową. Otwórzmy je zatem...

Na bocznych ścianach dawnej bramy, która pełni dzisiaj rolę holu, natykamy się na ślady dawnych polichromii, pozostałości bogatego wystroju kamienicy. Dziś to tylko niewyraźny zarys wielobarwnej ozdoby. Od pierwszych kroków czuć tu jednak unikalny klimat i magię kameralnego teatru. Schody po prawej stronie prowadzą do kawiarni TuTu, wrócimy tu jeszcze.

Klatka pełna osobliwości

Drewniane schody po lewej to zabytkowa klatka schodowa, w której z pietyzmem zachowano lub odtworzono historyczne detale – schody, spoczniki, poręcze i wnęki okienne oraz oryginalne drzwi na poszczególnych piętrach – które

mieszają się tutaj z historią Polskiego Teatru Tańca. W gablotach na półpiętrach wiszą osobliwe eksponaty – kostiumy z archiwalnych spektakli. Spacer przez cztery piętra jest więc przy okazji podróżą w czasie – poprzez różne estetyki, konwencje i style, jakie pojawiały się w repertuarze Teatru w ciągu ponad półwiecza.

To pozornie tylko kostiumy, bo to również galeria tancerzy, choreografów, autorów muzyki i twórców dzieł, które były kanwą spektakli: Yvan Bataille, Ryszard Kaja, Stanisław Barańczak, Krzesimir Dębski, Ewa Wycichowska, Jolanta Zalecka, Krzysztof Raczkowski, Birgitt Cullberg, Zofia de Ines i tak by można w nieskończoność...

Spacer po klatce schodowej, której okna wychodziły dawniej na podwórze, oferuje doznanie absolutnie unikalne: otóż z okien między pierwszym a trzecim piętrem mamy widok na... scenę! Do tego wątku jeszcze wrócimy.

Tymczasem wróćmy na parter, do holu. Kto zmęczony wspinaniem się po schodach, może wrócić windą. Uwaga należy wcisnąć guzik „0”, guzik „P” to nie parter, a półpiętro z salką konferencyjną i studiem nagraniowym; wstęp w zasadzie wzbroniony.

Panie na lewo, panowie na prawo

Pierwsze szklane dwuskrzydłowe drzwi (będą kolejne) oddzielają dwa światy: oto opuszczamy mikroświat dawnych mieszczan i ich nieprzychylnie dużych mieszkań, a wkraczamy w świat architektury industrialnej – odtąd już tylko surowy beton, lastryko, metal i szkło. Jeśli przyszlście tu na spektakl, to ostatni moment, żeby skorzystać z toalety. To szczególnie ważne, gdy przychodzimy na spektakl z dziećmi. Kiedy dorosła, będą pamiętały, że przed spektaklem, warto wpaść do *comfort room'u*. Na lewo, oprócz damskiej, jest również toaleta dla niepełnosprawnych.

Jedyny taki witraż na świecie

Jesteśmy więc w foyer. Czasem wieszaki na ubrania stoją już tutaj, czasem gdzieś dalej, zależy od spektaklu. Na ścianach marzenie każdego fana teatru – plakaty! Można je czasem kupić, np. podczas świątecznych czy festiwalowych kiermaszy.

Jeśli w holu zdawało Wam się, że za szklanymi drzwiami czai się jakaś magia? coś kolorowe? coś kinetyczne? – to teraz już nie macie wątpliwości: takiego witrażu jeszcze nie widzieliście! „Biotekton – Kinetyczna Struktura Światła” to zjawiskowa, blisko pięciometrowa kurtyna z metalu, szkła i światła, która oddziela foyer od Małego Studio. W zamyśle jego twórcy prof. Tomasza Matuszewicza ta szklana ściana odzwierciedla żywy organizm twórczy, jakim jest zespół Teatru. Jego uroczyste nomen omen otwarcie – wszak to mobilna kurtyna – było przy okazji performansem ruchowym pod nazwą „AtoMY”. Od 19 grudnia 2021 roku otwieramy go przed widownią każdego kolejnego spektaklu.

Małe co nieco

Małe Studio to przestrzeń industrialna, której ściany boczne odlano z surowego betonu, dwie pozostałe są szklane: witraż, który właśnie mineliśmy oraz elewacja południowa, otwierająca się na zielony dziedziniec. Małe Studio zmienia swoje przeznaczenie w zależności od potrzeb: to miejsce performansów i warsztatów, wystaw i koncertów, kiermaszy i projekcji. Przy okazji premier czy innych szczególnych



Spektakl na budowie

Oficjalne otwarcie siedziby Polskiego Teatru Tańca odbyło się 29 kwietnia 2021 roku, w Międzynarodowym Dniu Tańca. Z uwagi na panujące obostrzenia pandemiczne wydarzenie miało charakter wirtualny, uczestniczyło w nim kilkaset osób. W samym teatrze było może 30 gości. Wszystko oczywiście w reżymie pandemicznym: dystans, dezynfekcja, maseczki i tort w opcji „na wynos”. Nawet tancerze pozostali we własnych mieszkaniach. Nie tak wyobrażaliśmy sobie festowanie własnego domu. Dużo ciekawsze wydarzenie miało miejsce nieco ponad rok wcześniej – 4 marca 2020 roku. Okazją do wizyty na (wtedy jeszcze) budowie teatru było wmurowanie aktu erekcyjnego. Nie byłibyśmy sobą, gdybyśmy nie wykonali na tej nietypowej scenie, pośród betoniarów i dźwigów, performansu ruchowego – ku uciesze budowniczych, na dobrą wróżbę, by nie wyjść z prawy. Kilka tygodni później wybuchła pandemia i publiczne tańczenie nie byłoby już możliwe.



TUTU

kawiarni TuTu, to zaproszenie do niej spadło na ostatnią stronę naszej gazety, choć – żeby uwierzyć – warto jednak dotknąć (różem ust – czerni tej kawy). W naprawdę dobrej cenie.

Rendez-vous z Księżycem

Możecie nie wiedzieć, ale Polski Teatr Tańca czekał na tę własną siedzibę blisko 50 lat. Zespół dawał spektakle na całym świecie, ale sam nie miał dotąd szansy spełnić się w roli gospodarza z prawdziwego zdarzenia. Dzisiaj już

Projekt architektoniczny Teatru stworzył Jerzy Gurawski, wybitny scenograf i architekt teatralnych przestrzeni, współpracownik Jerzego Grotowskiego w słynnym Teatrze Laboratorium.

Całkowita powierzchnia siedziby PTT wynosi **3042** metry kwadratowe. Budowa kosztowała ponad **21** milionów złotych, z czego ponad **8** mln pochodziło z Wielkopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego **2014+**. Resztę środków dał Samorząd Województwa Wielkopolskiego.

ma! Na poddaszu mamy kilka uroczych pokoi gościnnych, minimalistycznie wyposażonych, ale za to z wyjściem na jeszcze jeden zielony taras, usytuowany na dachu nowej części Teatru. Mamy tu swoje symboliczne uprawy ziół i warzyw, zimozielone krzewy i bluszcze, którym pozwalamy oswajać tę przestrzeń po swojemu. Można tu stuknąć się z Księżycem lampką wina, zapalić papierosa i zapomnieć o bożym, na dole tam, świecie.

der Reiseleiter

Udało Wam się zliczyć wszystkie drzwi, które minęliście? O niektórych nawet nie wspominałem, a są ich tutaj naprawdę dziesiątki. Szklane, drewniane, stalowe, przeciwpożarowe i antywłamaniowe. Niektóre bronią dostępu do naprawdę magicznych pomieszczeń, jak to w teatrze. Co to serwerownia – łatwo dzisiaj zgadnąć. Ale dimmerownia? A tonąca w ciemnościach reżyserka? A te tajemnicze pomosty nad sceną?

Siedzibę PTT można zwiedzić od A do Zet, nie wyłączając tajemniczych zakątków. Szczegóły znajdziecie na stronie <https://ptt-poznan.pl/polski-teatr-tanca/zwiedzanie-teatru>

uroczystości tutaj też pojawiają się symboliczne lampki z winem czy tort.

Na co dzień Male Studio to poczekalnia dla widzów, których za moment wpuścimy szklanym korytarzem na piętro, gdzie znajduje się scena główna. Chyba że zechcą jeszcze wyjść na Zielony Dziedziniec – jeśli czas pozwoli – odbyć krótki small-talk ze znajomymi albo oddać się, szczęśliwie zanikającej ostatnimi laty, konsumpcji wyrobów tytoniowych.

Drzwi do przeszłości

Wystarczy pchnąć te trzecie szklane drzwi, żeby poczuć podmuch świeżego powietrza. Czy półtora wieku temu były tu grządki z marchewką? Czy piaskownica dla dzieci? Wszak to Niemcy wymyślili tzw. piaskowe ogrody i jako pierwsi zaczęli je budować w publicznych parkach w połowie XIX wieku. A dzisiaj? Dzisiaj to nasz Zielony Dziedziniec. Południową, szklaną elewację Teatru porastają bluszcze, które wspinają się po specjalnie profilowanych blaszanych siatkach. Rośnie tu też stara akacja. Są ligustry, magnolia, kalina i hufce berberysów. Zarastający powoli roślinnością dziedziniec, pełen kwiatów w sezonie letnim – to jeden z ważnych składników filozofii i tożsamości Teatru. Nawiązujący do historii tego miejsca i ogródków podwórzowych na tyłach kamienie przy Luisenstrasse.

To przestrzeń z jednej strony stricte rekreacyjna, służąca spotkaniom i rozmowom. To miejsce na oddech w przerwie między próbami dla tancerzy. Ale to również część przestrzeni teatralnej: otwartej na sztukę, letnie performanse, warsztaty i koncerty. I jedno z ulubionych miejsc naszego teatralnego psa Spinera, szczególnie w ciepłe słoneczne dni; uwielbia tu drzemać lub biegać za patykami.

Oftarz sztuki

Siedząc na widowni przed spektaklem – zanim zgasną światła, choć nie zawsze gasną – możecie dostrzec wysoko nad sceną czasem nawet setkę lamp, zamocowanych na technicznych kratownicach. Uważny obserwator dostrzeże

też pod sufitem majaczące w półmroku techniczne pomosty, a może nawet chłopaków z działu technicznego biegających w te i wewte. Oczywiście nie zobaczycie tego, co kryją kulisy; chyba, że akurat gramy bez kulis. Jeśli ściany w tle nie zasłania tzw. horyzont, możecie zobaczyć tam dawną elewację południową kamienicy z historycznym układem okiem wychodzących na dawne podwórze (byliście tam już dzisiaj – to klatka schodowa historycznej kamienicy).

Duże Studio to nie tylko miejsce prezentacji spektakli. Tu również odbywają się na co dzień lekcje i próby; wtedy świetlik nad sceną jest otwarty, żeby tancerze nie tracili kontaktu ze światłem słonecznym. Ćwiczą i występują na podgrzewanej i sprężynującej podłodze, która amortyzuje skoki i upadki. Głupie skręcenie kostki, nie mówiąc o złamaniach, to tygodnie, a nawet miesiące przymusowej rehabilitacji – czarny sen każdego tancerza.

Tutaj pokazywane są również spektakle gościnne zespołów z Polski i zza granicy. Tutaj organizujemy premiery naszych filmów choreograficznych. Tu odbywają się także koncerty i inne spotkania z najważniejszymi gośćmi Teatru czyli z... kim? Z widownią oczywiście. Pan. Pani. Wszyscy, którzyście wybrali się na tę wycieczkę. Zbliżamy się do jej końca.

Siedem poziomów wtajemniczenia

Każda z kondygnacji zabytkowej części Teatru pełni inne role: pierwsze piętro, które znajduje się na tyłach sceny należy do zespołu artystycznego – to zaplecze pracy tancerzy; na drugim znajduje się dyrekcja i administracja teatru, a na trzecim – obsługa techniczna oraz dział produkcji i obsługi widowni. Na poddaszu – pokoje gościnne. No i piwnice: teatralne archiwum – w dawnych piwnicach kamienicy; oraz pralnia, magazyny kostiumów, scenografii i sprzętu, wreszcie siłownia i gabinet rehabilitacyjny – to już nowe piwnice; zamiast marchwi i cebuli w ogródku.

Mimo że kamienica ma tylko cztery piętra, to w nowej windzie jest siedem przycisków, które wiozą ją i zatrzymują na różnych kondygnacjach. Każdy teatr musi mieć swoje tajemnice, w łaźni wystarczy przycisk On/Off. A co do





W SZ POPEŁ BŁE

i lepiej zrobić je zar

Nikola T

by Adobe Generative AI

YSE NIAM ED

im zaczniemy:
esla



POLSKI TEATR TAŃCA



Król Conrad Pierwszy

Nawet to, że kiedy przyszedł duży kryzys i opuściliśmy go, a odeszło wtedy z teatru 17 osób, nie przeszkadza nam być do dzisiaj wielkimi admiratorami i Jego czynów, i Jego osobowości, i Jego wielkiej sztuki, i pamięci o Nim.

Conrad Drzewiecki był dwustuprocentowym poznaniakiem – zaczął swój **pierwszy wieczór autorski Sławomir Pietras**. Przez cały jubileuszowy 50. sezon opowiadał o osobistościach Polskiego Teatru Tańca. Dzisiaj o Conradzie Drzewieckim. – Ze wszystkimi tego pochodzenia zaletami i ze wszystkimi jego mankamentami. Ci, którzy mieli z nim do czynienia przez całe życie, wiedzą, że te jego problematyczne i kłopotliwe cechy bardzo ubarwiały jego osobowość i nasze przy nim bytowanie.

Słowik z Chwaliszewa

Urodził się 14 października 1926 roku. Jego ojciec, pan Stanisław był Kujawiakiem, pochodził z Włocławka. Kiedy Conrad wypił sobie czasem, to z dumą opowiadał, że ojciec był rycerzem walczącym o wolność Polski w Bitwie Warszawskiej i tego typu rzeczach, ale jak wytrzeźwiał, to nigdy do tego nie wracał, a myśmy wiedzieli, że pan Stanisław był bardzo wysoko wykwalifikowanym rzemieślnikiem, tyle. Pani Helena, matka Conrada, była wprawdzie stuprocentową poznanianką, ale urodziła się gdzieś pod Poznaniem. Conrad był drugim dzieckiem Drzewieckich, bo wcześniej urodziła się im córeczka Marysia, ledwie rok wcześniej. Ponieważ pan Bóg pozwolił żyć pani Helenie bardzo długo, to wszyscy ją pamiętamy jako elegancką starszą damę, otoczoną wszechstronną opieką Conrada, który zresztą opiekował się również swoją siostrą. Pani Maria dostała się podczas okupacji do niewoli, z łapanek wywieziono ją na roboty do Niemiec; kilkakrotnie stamtąd uciekała. Kiedy wróciła w 1945 roku do Poznania, była w kilkumiesięcznej ciąży. Syna swojej siostry Conrad kochał jak własnego. Jacek – odwrotnie, no i sprawiał straszne kłopoty wychowaw-

cze. Żeby zająć czymś chłopaka, żeby zainteresować sztuką, Conrad zaprotegował kiedyś nawet Jacusia do Opery, żeby zagrał w *Madame Butterfly*. Spadkobiercą Conrada został jednak drugi syn pani Marii, ale o tym nie będę opowiadał, bo to już poza tematem...

W kochającej się rodzinie Conrad dorastał między Garbarami a Chwaliszewem. Uważał się za chłopaka z Chwaliszewa, co potwierdza jego starszy kolega Stefan Stuligrosz. Conrad śpiewał w chórze katedralnym księdza Gieburowskiego, gdzie Stuligrosz był wtedy już asystentem dyrygenta. Chór ten był de facto załącznikiem przyszłego chóru *Poznańskie słowiki*.

Skąd ta inklinacja muzyczna? Może od razu powiem to, co każdy tancerz, który z nim pracował powie: on był fenomenalnie utalentowany muzycznie. Więcej! On również – co robił tylko w bardzo prywatnych okolicznościach – potrafił wyśpiewywać z idealną czystością zapisy nutowe. Szalenie muzykalna była bowiem również pani Helena. Sam Conrad, kiedy Conrad sobie trochę wypił, twierdził, że matka grała *Impromptu fantasie* Chopina jak nikt. Co ciekawe na zdjęciach, które potem pokazywał, matka grała na skrzypcach. Nie mógł się zdecydować. Roma Juszkat twierdziła, że w domu Drzewieckich przy Grobli fortepianu nie było. Tak czy siak, muzykalność na pewno odziedziczył po matce.

Kieliszeczek na małomówność

Pierwszy raz u niego w domu – mieszkał wtedy na drugim piętrze gdzieś przy Młyńskiej, to chyba była końcówka Nowowiejskiego – byłem jeszcze w czasach, kiedy nawet nie myśleliśmy o teatrze tańca. To było w czasie, kiedy obchodziliśmy 50-lecie Opery Poznańskiej. Papiński przyjechał,

żeby zrobić *Harnasie*, więc Conrad miał wolny wieczór. Nigdy wcześniej się to nie zdarzyło, żeby kogoś zapraszał. Zaprosił więc mnie, swojego scenografa Wigurę i młodego dziennikarza, który na jubileusz przyjechał z Warszawy – Bogusia Kaczyńskiego. I on miał w tym mieszkaniu skórę z tygrysa, z paszczą, ze wszystkim. Ja myślałem, że on ją przywiózł z jakiegoś tournée z Afryki. A jednak nie. On ją dostał w prezencie od dyrektora starego zoo w Poznaniu, jak ten tygrys zdechł. Dał ją do wyprawienia i opowiedział nam o tym, jak żeśmy sobie już trochę wypili. Nie byliśmy oczywiście pijakami, ale była tak cezura, że szczerze Conrada w jego zeznaniach była związana z tym, że trzeba go było namówić na kieliszeczek. Wtedy szło mu lepiej. Na trzeźwo był taki, jakim zapamiętali go wszyscy, którzy się z nim spotkali w życiu publicznym: zasadniczy, surowy, konkretny, małomówny, podejrzliwy, no i... nie daj Boże, żeby mu się narazić.

Maestro bez papierów

Conrad chodził do szkoły podstawowej przy skrzyżowaniu Garbar z Solną. Należał do grupy artystów, którzy przed wojną byli za młodzi, żeby rozpocząć edukację, a po wojnie byli już za starzy. Trzeba myśleć o tym z szacunkiem, kiedy rozpatruje się kwalifikacje Conrada Drzewieckiego. On miał dyplom tylko szkoły podstawowej. Kiedy zapadła decyzja o powołaniu Teatru Tańca, Conrad zaprosił mnie na pierwszą rozmowę w tej sprawie, byliśmy sami i powiedział mi: Panie Sławku, niech pan załatwi mi, żebym ja jak najszybciej mógł zdać maturę. Ja zareagowałem z oburzeniem. Powiedziałem: Jak się jest Conradem Drzewieckim, to się już nie zdaje matury. Pan ma dziesięć matur. Oczywi-

ście rozśmieszyłem go i wybiłem mu to z głowy. Ale kiedyś zabrali się za Teatr, to pierwszy nominację dostałem ja. Przyjechałem z Wrocławia, tam byłem dyrektorem w Operze, a poza tym byłem absolwentem prawa na UAM. Więc papiery miałem w porządku. Przywiozłem ze sobą Krystynę Gogolewską, naszą legendarną pierwszą księgową. Ja różne rzeczy w życiu robiłem, ale zakładanie instytucji artystycznej raz mi się zdarzyło, właśnie wtedy. Powiedzieli mi: Pietras, masz tu nominację, zacznij organizować i pamiętaj, że dyrektorem w tym teatrze jest Conrad Drzewiecki. Ale on ma się zajmować wyłącznie sztuką, artystami, repertuarem, próbami i spektaklami. Resztą masz się zajmować ty. Ale przed nami ty za wszystko odpowiadasz. Muszę tu to powiedzieć: przyszłe moje kwalifikacje w tym skromnym zawodzie dyrektora teatrów operowych wzięły się między innymi stąd, że ja przez pierwsze sześć sezonów – bezpiecznie, bo pod skrzydłami wielkiego autorytetu ar-



Z nim zawsze bardzo ciężko się współpracowało. Mi osobiście od początku towarzyszyło jednak głębokie przeświadczenie, że pracując z bardzo wybitnym artystą. Ja do tej współpracy podszedłem z kapitałem mojej 10-letniej obserwacji wszystkiego, co Conrad robił w Operze Poznańskiej. Ja studia w Poznaniu zacząłem w 1963 roku, dokładnie w tym momencie, kiedy zjawił się tu nowy Conrad.

Na jesieni spotkaliśmy się w klubie OdNowa i założyliśmy Towarzystwo Przyjaciół Opery. Równolegle interesowaliśmy się sztuką baletową. A obecna tutaj pani profesor Ewa Pawlak była wtedy najmłodszą solistką tego zespołu i należała do stworzonej przez nas grupy baletowej *Jeunesses Musicales*, w której choreografie robił Przemysław Śliwa. Muszą państwo wiedzieć, że Conrad Drzewiecki, przy olbrzymiej ilości wspaniałych cech, zwłaszcza artystycznych, nie dopuszczał w swoje głowie myśli, żeby w jego teatrze robił choreografie ktoś inny niż on. A coraz bardziej wiercili się w tym kierunku Śliwa, Emil Wesolowski i Jacek Solecki.

tystycznego – musiałem tak się wywiązywać, żeby ówczesna władza, a była to ta sroga władza komunistyczna, nie wybiła mi zębów. Mam je do dziś. Był więc dyrektorem administracyjnym. Była główna księgowa. Piotra Voelkela mianowaliśmy kierownikiem technicznym ja sam. Oficjalnej nominacji nie miał tylko Conrad. Ówczesny minister kultury, którego tak znienawidziłem, że nie pamiętam jego nazwiska, uparł się, że nie podpisze, bo

Drzewiecki nie ma kwalifikacji. No, fakt, nie miał, bo miał tylko podstawówkę skończoną. Teatr wystartował na jesieni, ale myśmy całe wakacje już pracowali, organizowali. A Conrad wciąż nie miał nominacji. Pierwszy raz mówię to publicznie: poszedłem do pani dyrektor Pajowej w wydziale kultury (Urzędu Miasta – przyp.), bardzo nam życzliwej, i powiedziałem: Kasiu, jedź służbowo do Warszawy, do towarzysza Wincente go Kraśki z wydziału kultury KC (Komitetu Centralnego PZPR – przyp.) – to był dziadek tego dziennikarza Piotra Kraśki – jedź i powiedz, a Kraśko był w latach 50. pierwszym sekretarzem w Poznaniu. Pojechała. Kraśko podniósł słuchawkę, zadzwonił do ministra (Stanisława Wrońskiego – przyp.) i następnego dnia Conrad dostał nominację na dyrektora Polskiego Teatru Tańca. Jak będziecie państwo słuchali wynurzeń mniej lub bardziej mądrych komentatorów polskiej historii, którzy mówią, że ci komuniści byli potworami i kretynami, to przytaczajcie tę opowieść. Że był taki Kraśko, który wcale taki nie był, bo rozumiał więcej i umiał używać swojej władzy, niezależnie od poglądów. Tu stawiam kropkę.

Od pucybuta do przodu

Kiedy wybuchła wojna miał 13 lat. Ojciec już wtedy nie żył, więc musiał zarabiać i pomagać matce. Dorastał w cieniu tego chóru, a bywał i gońcem, i subiektem, czym on tam nie był... Nie lubił o tym opowiadać, nawet myślę, że bał się opowiadać, ale podczas okupacji zaczął kręcić się wokół niemieckiego zespołu teatru pod Pegazem, żeby móc statystować. Był tam między innymi maszynistą sceny, różnych chwycił się zajęć, w końcu również zaczął tańczyć w wystawianych pod Pegazem operetkach. Nie opowiadał o tym chętnie, chyba uważał, że to była kolaboracja. A to była walka o przetrwanie, a nie kolaboracja.

Kiedy okupacja się skończyła, on natychmiast zgłosił się do Bronisława Mikołajczaka, który prowadził przy operze studio baletowe i właśnie otrzymał zadanie skompletowania zespołu baletu w Operze. A przy okazji... sztuka baletowa w Poznaniu była najmłodszą ze sztuk. Poznań słynął z chóarów, z dobrego przed wojną teatru, ale na przykład w inauguracyjnej tutaj sezon 1919 roku *Halce* tańczył balet warszawski. W Poznaniu o takim zawodzie nikt wtedy jeszcze nie słyszał. Dwoje pierwszych tancerzy rodem z Poznania, urodzonych tutaj, to byli Olga Sawicka i Conrad, wszyscy inni byli przybyszami.

Conrad miał wtedy dwie koleżanki – Henię i Janinę Zalewskie. Janina była potem naszą długoletnią inspicjentką. Henia w finale kariery była kasjerką w operetce. Miała takie dwa ogromne loki, była wymalowana jakby śpiewała *Wesołą wdówkę*, biust obfity i odkryty – była chodzącą reklamą spektakli operetkowych. Jak ktoś spojrzał na Henię w kasie, to zaraz kupował bilet. One w 1945 roku były początkującymi tancerkami, bo ich ojciec był przed wojną inspicjentem. I one wzięły Conrada do tercetu i pojechały z tym tercetem na gościnne występy do Kalisza. Nie do teatru niestety, bo to były dla nich za wysokie progi, tylko do restauracji. I ich występ w tej restauracji widział prezydent Stanisław Cozarski (prezydent Poznania w latach 1973-75 – przyp.), od którego, prawie 20 lat później, zależało utworzenie teatru tańca w Poznaniu. Wtedy był tylko szefem UB na terenie kaliskim. No i myśmy Conrada wysłali do Cozasia z wizytą. Zanim zdążył powiedzieć o co chodzi, został przez prezydenta wycalowany, obsypany komplementami i obietnicą, że skoro ja, proszę pana, byłem przy pańskim debiucie, to pan musi mieć swój teatr. To miało swoją wagę, kiedyśmy teatr zakładali.

Szeregowy tancerz

Wtedy po wojnie Conrad długo w Poznaniu nie wysiedział. Trochę popracował w zespole w operze, potem przeniósł się do Kalisza. Tu zatrudnił się w zespole Mikołaja Kopińskiego, który miał naprawdę dobrych tancerzy. Tak trafił do Krakowa. Conrad stawiał tam w sumie pierwsze kroki, nawet tancerzem nie był, bo zamiatał salę, był garderobianym, gońcem – zaczynał od najniższego szczebla i przeszedł wszystkie możliwe etapy baletowej edukacji. Po roku wrócił do Poznania, tu dostał nawet solówki. Wreszcie zatrudnił się wojskowym zespole, ale nie dlatego, żeby czuł powołanie, tylko tam szefem był teraz Kopiński i go namówił. Kiedy wrócił do Poznania, bodaj w 1950 roku, szefem baletu w Operze był Leon Wójcikowski. Mistrz jeszcze wtedy tańczył np. *Czarnoksiężnika*, ale dublował go już Conrad, którego coraz częściej obsadzano w ważnym repertuarze. On się nie nadawał do zespołu, był za niski. Urody też nie miał książęcej. Bardziej pasował do ról charakterystycznych i solowych, szczególnie że błyszczał talentem jak nikt. Żeby zatańczyć *Diabła* u Parnella w *Panu Twardowskim*, chodził do Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego, miał tam jakiego ulubionego profesora, z którym ćwiczył te skoki, dzięki czemu umiał takie rzeczy, których nikt inny nie umiał, więc był Wójcikowskiemu bardzo przydatny.

Duet z klasą mistrzowską

W styczniu 1955 roku wziął ślub z Teresą Kujawą, którą poznał bodaj we Wrocławiu w czasie, kiedy jeździł jeszcze z wojskowym zespołem baletowym Kopińskiego. Starym poznańskim obyczajem nie zrobili żadnego przyjęcia, bo

wieczorem mieli spektakl: ona tańczyła hiszpański, a on – *Rotbarta*. Jeżeli dzisiaj mówimy, że ludzie baletu nie zarabiają tak, jak powinni zarabiać, to w tych latach 50. było jeszcze gorzej. Nie mówiąc o tym, że było więcej pracy. Oni jako para pojechali najpierw na konkurs do Bukaresztu i wygrali ten konkurs, a potem wzięli udział w konkursie podczas Światowych Dni Młodzieży i Studentów w Warszawie, gdzie też pokazali się tak, że wszyscy w Polsce wiedzieli, że to jest czołowa para baletowa Opery Poznańskiej.

Droga na szczyt

No, a jak się Conrad znalazł za granicą? Jego warsztatem, umiejętnościami i talentem urzeczony był Feliks Parnell. Zaangażował więc Drzewieckiego do swoich *Parad*.

Kilka tygodni przed inauguracją Polskiego Teatru Tańca do kantorka w Operze przyszła z bukietem kwiatów młoda i bardzo utalentowana tancerka Ewa Wycichowska, która chciała podziękować Conradowi Drzewieckiemu za to, że wziął ją na tournée do Włoch. Kiedy Conrad zapytał ją o plany zawodowe, odpowiedziała, że będzie primabaleriną opery łódzkiej. To była wczesna wiosna, okno było otwarte i Conrad ten bukiet przez to okno wyrzucił. Tak się wtedy skończyła znajomość dwojga przyszłych dyrektorów Polskiego Teatru Tańca.

I z tymi *Paradami* oni pojechali potem do Paryża. I tam zdarzyła się rzecz straszna: wszyscy wrócili, oprócz Conrada. On mówił biegle po niemiecku, francuski umiał wtedy słabo, ale szybko go podciągnął. Zajął się nim tam niejaki Stanley Barry, który był wprawdzie Polakiem, ale Stanley Barry lepiej brzmiało.

O tym, co robił w Paryżu, Conrad opowiadał różne rzeczy, choćby to, że tańczył też w zespole Marquisa de Cuevas. Tak się złożyło, że solistką – bo świat jest mały – u Marquisa de Cuevas była niejaka Sadowska, która na trzeźwo mi zeznała kiedyś, że owszem знаła Conrada, ale w tym zespole, to on nie tańczył na pewno. Tańczył, i owszem, w rewiach. Faktem natomiast jest, że wszystko co zarabiał – co dedykuję młodym dzisiaj tancerzom – wydawał na chodzenie do różnych studiów baletowych, żeby zapoznawać się z techniką Marthy Graham, z nowoczesnym repertuarem. Po roku dołączyła do niego Kujawa i odtąd robili to razem. Przez pięć lat pracowali w teatrze d'Art du Ballet, jeździli po całym świecie, choć ten teatr nigdy nie wystąpił w Paryżu; paryski szyld działał za to za granicą. Conrad tańczył tam m.in. z Evelyn Cournand, córką amerykańskiego miliardera, która wydała na ten teatr fortunę. Jego dyrektorką artystyczną była Tatiana Piankova, która była spadkobierczynią repertuaru Diagilewa. I to Conrad później tradycję diagilewowską przeniósł do pracy w Operze Poznańskiej w latach 1963-73. A przeniósł ją w oryginałach. Ci wszyscy przedwojenni tancerze, którzy tańczyli u Diagilewa, kiedy wrócili do Polski tworzyli zwykle swoje własne choreografie do tytułów, które ledwie pamiętali.

Do Polski wrócił w 1963 roku, ale nie od razu do Poznania. Zaraz po powrocie – za pośrednictwem Jerzego Waldorfa, który często bywał na Zachodzie – pertraktował z nim Bohdan Wodiczko, który chciał go zrobić szefem baletu warszawskiego. Conrad propozycji nie przyjął, między innymi dlatego, że nie obiecano mu w Warszawie takich warunków mieszkaniowych, żeby mógł wziąć ze sobą matkę i siostrę. Przyjął za to ofertę Roberta Satanowskiego i w ten sposób zaczęła się w Poznaniu nowa era sztuki baletowej.

opr. red.

Conrad Drzewiecki – twórca i pierwszy dyrektor (artystyczny) Polskiego Teatru Tańca. Solista i kierownik baletu Opery Poznańskiej oraz dyrektor artystyczny Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu. Innowator i reformator baletu. Reżyser filmów tańca. Od 14 października 2009 roku na poznańskim Grunwaldzie istnieje ulica Conrada Drzewieckiego.

Sławomir Pietras – prawnik, menedżer kultury, erudyta, znawca opery i baletu, pierwszy dyrektor (administracyjny) Polskiego Teatru Tańca, dyrektor wielu polskich teatrów operowych, w tym Teatru Wielkiego w Poznaniu i (jednocześnie) Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Nie starczy nam tu miejsca, żeby wymienić instytucje i wydarzenia muzyczne w Polsce i na świecie, z którymi był związany. Urodził się w Czeladzi, jednak można śmiało powiedzieć, że wybrał Poznań.



TAŃCZY, MÓZG?

Artystyczne poszukiwania to, owszem, kluczowy aspekt działalności Polskiego Teatru Tańca, ale nie jedyny. Staramy się również zgłębiać nieoczywiste związki pomiędzy tańcem a innymi dziedzinami sztuki i różnymi dyscyplinami nauki. Celowi temu służy projekt *rozmównic*, w ramach którego spotykamy się z badaczami i praktykami tańca, by przyglądać się sztuce tańca z wielu różnych perspektyw, kształtując zwyczaj rozmawiania o tańcu, który – naszym zdaniem – niesłusznie uchodzi za sztukę wymykającą się słowom. Poniższy tekst jest relacją ze spotkania, podczas którego próbowaliśmy dociec, jaki jest związek ruchu ze świadomością? Jak tańczy mózg?

Rozwój badań nad zachodzącymi w mózgu procesami poznawczymi, prowadzonych przez profesora Włodzisława Duchą, ma dwa zasadnicze źródła. Klasyczna psychologia nie sięga w analizie procesów poznawczych zbyt głęboko, pewnym jest natomiast, że ich znajomość mogłaby znacząco pomóc w odkryciu nowych metod podtrzymywania sprawności mózgu człowieka, od narodzin po naturalną śmierć. Aktywność ludzkiego mózgu jest przedmiotem naukowych obserwacji – jedną z metod jej obrazowania jest rezonans funkcjonalny, pozwalający na rejestrację czynno-

(Uczestnicy spotkania)

Profesor **Włodzisław Duch** – fizyk, informatyk i kognitywista. Do 2014 roku prorektorem ds. Badań Naukowych i Informatyzacji Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu (UMK), potem – wiceministrem w Ministerstwie Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Od 2013 skupia się nad rozwojem Laboratorium Neurokognitywnego na UMK, a w nim nad badaniami teoretycznymi i eksperymentalnymi procesów poznawczych.

Kaya Kołodziejczyk – performerka i choreografka. Niegdyś tancerka renomowanego zespołu Rosas Anny Teresy de Keersmaeker, działa obecnie jako artystka niezależna, realizując własne projekty i biorąc udział w spektaklach innych twórców w Polsce i na świecie, m.in. w Belgii, Niemczech, Francji, Polsce, Japonii i Holandii. Działa też jako wykładowca tańca współczesnego i ruchu scenicznego m.in. w szkole tańca współczesnego P.A.R.T.S. w Brukseli, której jest absolwentką. W 2009 roku Kaya Kołodziejczyk została uznana przez krytyków niemieckiego czasopisma „Ballettanz” za najciekawszą tancerkę młodego pokolenia. Wśród jej ważnych dokonań można wymienić choreografię Widowiska tanecznego „Harnasie”, na podstawie Krzesanego Wojciecha Kilara i Harnasi Karola Szymanowskiego oraz Oh, Noh przygotowane pod szyldem U/LOI, wspólnie z Karoliną Wołkowiecką i Kinematic Ensemble.

ści komórek nerwowych. Bada się także wpływ ruchu na zdolności twórcze. Przykładem może być tu Alma Deutscher, kompozytorka, która w wieku 9 lat skomponowała koncert skrzypcowy, a w wieku 10 lat operę Cinderella, wystawioną w Wiedniu pod dyktando Zubina Mehty. To właśnie ona potwierdziła, że intensywna aktywność ruchowa, jaką jest skakanie, stymulująco oddziałuje na muzyczną wyobraźnię. Prof. Duch zwraca uwagę, że najbardziej przydatnym w kształceniu tancerzy mógłby być system sonifikacji ruchu – zamiany ruchu na dźwięk. *Skonstruowanie takiego narzędzia technologicznego stworzyłoby możliwość skorygowania ruchowej frazy tancerza w czasie rzeczywistym, za pośrednictwem dodatkowych informacji, o tym co dzieje się z jego ciałem, docierających bezpośrednio do mózgu. Umysł dużo sprawniej się uczy, gdy jest bez przerwy korygowany – staje się wtedy chętniejszy do zmiany swoich zachowań* – podkreśla prof. Duch.

Jedną z zalet tańca jest fakt, że wykonanie ruchu pobudza znaczną część mózgu – jest to na tyle złożona czynność, że wymusza współdziałanie różnych jego obszarów. W tym sensie złożone formy ruchu są podobne do używania języka. Taniec to wyzwanie, które pobudza mózg, sprawiając że – poprzez tworzenie się nowych połączeń oraz powiększenia fałd i bruzd – zwiększa się jego powierzchnia. Osobną kwestią jest reakcja na cudzy lub własny ruch, który odbie-

ramy za pośrednictwem wzroku – za nią odpowiedzialne są tzw. neurony lustrzane, umiejscowione w korze mózgowej. Odkrycie ich istnienia było sporym zaskoczeniem dla naukowców, choć dziś zależność pomiędzy tym, co widzimy a tym, jak i po co się poruszamy, wydaje się łatwa do uchwycenia.

– Przecież żeby się poruszać, muszę mieć wrażenia związane z tym, co widzę i w którą stronę się poruszam. Moje neurony lustrzane otrzymują informacje ze zmysłów i się pobudzają. A jak się pobudzają, to w mojej głowie pojawia się informacja o tym, że jest pewne działanie, któremu towarzyszy intencja dla mnie zrozumiała, ponieważ ją znam, jest zgodna z moją wolą. To znaczy, że jeśli człowiek coś sam umie, to lepiej to rozumie. Jeśli ktoś zna taniec, to dużo lepiej rozumie, co się w tańcu dzieje. 24-miesięczne dziecko w ciągu jednej sekundy wytwarza 1–3 mln nowych połączeń w mózgu – to jest wynik jego reakcji na działania własne, przede wszystkim na ruch – wyjaśnia prof. Duch.

Obecnie prace Laboratorium Neurokognitywnego w Toruniu koncentrują się na analizie tzw. konektomu, tj. sieci wszystkich możliwych połączeń w mózgu, które można badać na poziomie mikroskopowym lub na poziomie całego organu. Co to oznacza dla naszej wiedzy o związkach mózgu i ruchu?

– Prowadząc eksperymentalne badania widzimy, że w mózgu tworzą się sieci połączeń pomiędzy różnymi obszarami. Wyróżniono ich kilkanaście, sieć odpowiedzialna za ruch zlokalizowana jest w przestrzeni od obszaru czołowego do ciemienia. Część tego, co o sobie wiemy, to jest przepływ wewnętrznych informacji, część to reakcje mózgu na zewnętrzny świat i zmiany wywołane przez nasze własne działania. Barwy, które docierają do naszego oka są bardzo niejednoznaczne, kiedy sprawdzi się współczynnik korelacji sygnałów dochodzących z siatkówki do kory wzrokowej mózgu, jest on na poziomie 10%. Czyli 90% naszych wyobrażeń to jest to, co o świecie już wiemy i nam podrzucają nasze mózgi. Mózg musi być przygotowany, żeby widzieć, widzenia ruchu to także dotyczy. W dzieciństwie musimy wyrobić sobie taką strukturę połączeń – mówi prof. Duch.

Ważne pytanie dla odbioru tańca jest zatem takie, na ile ludzie potrafią sobie precyzyjnie wyobrazić ruch – jeśli potrafią, zwykle mają poczucie rytmu i łatwo uczą się tańca. Jeśli nie mają żywej wyobraźni, mówimy o agnozji wyobraźniowej – dana osoba nie jest w stanie wyobrazić sobie obrazów, dźwięków lub ruchu. Może mieć nawet trudności by zobaczyć ruch, w przypadku uszkodzeń obszaru analizującego ruch w układzie wzrokowym może widzieć tylko statyczne obrazy.

Zasadnicza rola ruchu jest taka, że wzbudza nowe połączenia neuronalne w mózgu, poprawiając jego ukrwienie. Im więcej się poruszamy, tym sprawniej nam się myśli i tym bardziej jesteśmy kreatywni. Jednak czynność tańczenia to nie tylko fizyczny ruch, to także konieczność integracji różnych poznawczych umiejętności i zdolności. Jak może to wyglądać w tanecznej praktyce, zilustrowała Kaya Kołodziejczyk. Przyglądając się tematowi kształcenia tancerzy w szkołach baletowych, choreografka podkreśliła wagę koordynacji trzech procesów, składających się na rozwijanie świadomości ciała i tworzenie połączeń ciała – mózgu. Jako najistotniejsze elementy związane z mechanizmami poznawczymi kumulującymi się w mózgu wymieniła

umiejętność słuchania muzyki, precyzyjnego wykonywania sekwencji ruchowych do danej partytury muzycznej oraz pamięć ciała. Wspomniała, że narzędzia do pracy nad techniczną stroną aktywności tancerza, podobne do tego, w czym miałyby ich wesprzeć system sonifikacji ruchu już istnieją i są w szczególności wykorzystywane w początkowej fazie nauki tańca, opartej na korekcie i repetycji do momentu wykonania danego elementu z nieskazitelną dokładnością.

– Na poziomie edukacji stricte baletowej mamy uruchomienie neuronów lustrzanych, które powodują, że uczymy się naśladować, uczymy się poprzez informację, które daje nam mistrz-nauczyciel. Podobnie jest w tańcu towarzyskim – człowiek, który się uczy, chce się stać takim człowiekiem, jak jego pedagog – podkreśla Kołodziejczyk.

W procesie dalszej edukacji w P.A.R.T.S. – szkole, która kształci tancerzy i choreografów tańca współczesnego – metody pracy ze studentami były bardziej złożone – rozwijano inteligencję kreatywną, korzystano z technik somatycznych i poznawczych, jak body mind centering czy improvizacja kontaktowa, a także poznanie poprzez pracę w grupie. W kontekście opracowania technik „ześrodkowania” pracy ciała i umysłu, Kołodziejczyk opisała dwie takie metody. Pierwsza z nich, opracowana przez brytyjskiego choreografa Wayne’a McGregora w ramach projektu współprowadzonego przez uniwersytety w San Diego i Cambridge, wynikała z zainteresowań sztuczną inteligencją, technologią, teoriami poznawczymi i wykorzystaniem precyzji tancerza jako niemalże maszyny, które McGregor rozwijał u progu kariery. Wykorzystując swoją wiedzę o tym, jaki jest limit treningu i możliwości pracy ciała, przeprowadził w latach 2002–2013 pokaźną ilość badań. *Jako rezultat mamy kilka choreografii stworzonych przez McGregora, ale również narzędzia, które pomagają choreografowi w komunikacji z tancerzami* – tłumaczy Kołodziejczyk. Na podstawie eksperymentów z doznaniem cielesnymi i obrazem, opracowana została rozwinięta seria ruchowo-choreograficzna z wyłączaniem określonych zmysłów, na przykład zmysłu wzroku, co pozwoliło na doświadczanie tańca z zamkniętymi oczami. Były badania na ciele, które jest ograniczone, sprawdzanie, jak bardzo budujemy siebie, samoświadomość i świadomość drugiego człowieka poprzez wyłączenie większej ilości zmysłów – mówi Kołodziejczyk. Przypomina także prace Williama Forsythe’a, który pracując we Frankfurcie nad Menem stworzył system notacji choreograficznej, rodzaj biblioteki, która nazywa się Motion Bank.

– Motion Bank powstał jako narzędzie choreograficzne, które miało wytłumaczyć, jak patrzeć na taniec i na choreografię. Na pierwszym etapie były eksperymenty na tancerzach, którzy dostając instrukcje jako narzędzia improvizatorskie, rozwijali obrazowanie tańca, ale też większą ilość połączeń neuronalnych w mózgu. Jeden z przykładów, o których warto wspomnieć, to obrazowanie wyobrażeń, po prostu tworzenie wyobrażeń. Na przykład tancerz ma improvizować na temat połamanego krzesła, wyobrażając sobie siebie siedzącego na jakimś krześle, powiększonym na przykład, twarde, miękkim... nie ma w przestrzeni krzesła, ale całe ciało tancerza oddziałuje tak, jakby siedziało na twardym krześle. Wszystkie procesy zachodzące w mózgu wskazywały na doświadczenia, które są doświadczeniami „tak jakby” naszymi – opowiada Kołodziejczyk.



Dlaczego twórca zdecydował zrobić jakiś spektakl? Cemu wybrał takie akurat środki? Taką technikę? Skąd pomysł na obsadę? Na scenografię, światło i kostiumy? Muzyka? Rekwizyty? To wszystko da się wyczytać. W każdym spektaklu.

Któregoś dnia podczas moich studiów na poznańskiej teatrologii pojawił się w gościnnej roli wykładowcy Roman Arndt. Był historykiem tańca, jego entuzjastą i orędownikiem. W 2016 roku zmroziła nas wiadomość o jego przedwczesnej śmierci.

Czas zatarł nazwę tych zajęć, ale doskonale pamiętam, co się na nich działo. Poświęcone były w całości analizie spektaklu choreograficznego. Profesor Arndt przywiózł kilka materiałów filmowych, które ochoczo zaprezentował naszej grupie. Wyraziście, jakby było to kilka dni temu, odtwarzam projekcje. Tą pierwszą było dzieło Williama Forsythe'a. Niemalże na bezdechu je przepatrzyliśmy. I wtedy do akcji wkroczył On. Roman Arndt, w swój szalenie urokliwy sposób, poprosił nas o recenzję – krótką i natychmiastową oczywiście. I się zaczęło...

Nikt z naszej grupy nie potrafił skleić kilku zdań, które ocierałyby się o to, czym nas profesor uraczył. W mękach jednak długo nas nie trzymał. Po kilkunastu bardzo okrągłych zdaniach zdecydował, że obejrzymy raz jeszcze. Tym razem z podziałem na grupy. Wdzięcznam mu do dzisiaj. Bo oto powołał grupę do obejrzenia tylko warstwy muzycznej, drugą do warstwy kostiumograficznej, trzecią do efektów świetlnych, czwartą do rekwizytów, piątą, w której byłem ja, do przepatrzenia jakości ruchu i jego kompozycji w przestrzeni, szóstą do dramaturgii lub narracji. Z zawężonym zakresem obowiązków, uzbrojeni w papier i pisadło, siedliśmy do dzieła raz jeszcze. Każdy skupiony na swoim zadaniu, pieczołowicie notował to, co pod kątem przydatności do dalszej wspólnej rozmowy spostrzegł. Gdy zaczęliśmy wymieniać się zapiskami, najpierw dopadło nas zdumienie z powodu wnikliwości szczegółów, jakie udało się dostrzec innym, a które to przerodziło się w zdumienie spotęgowane, ale już z powodu tego, że zaczynaliśmy widzieć całość. Wtedy raz kolejny do akcji wkroczył On – Roman zwany Wielkim. Nie kryjąc zadowolenia z momentu, w którym się znaleźliśmy, dopowiedział masę drobiazgów, których znać bez programu, ale też obecności na próbie, nie mogliśmy. Uzbrojeni w nowe konteksty, do oglądnięcia siedliśmy raz jeszcze. Tak oto zaszczylił w nas podejście analityczne i szalenie skuteczne w sytuacjach, w których nie rozumiemy o co kaman.

Nigdy później nie zdarzyło mi się tylekroć pochylać nad dziełem tanecznym. To, co dał i pozostawił nam Arndt, przez lata dojrzewało. Gust i smak się zmieniał, siwych włosów przybywało, ale nie zmieniało się podejście do spektakli. Dociec dlaczego twórcy zdecydowali się na dany tytuł, jakie wybrali środki, jaką technikę, jak poprowadzili obsadę, jak zaprojektowali przestrzeń, światło, kostium, jaką dobrali muzykę i jakie przypisali rekwizyty. Dlaczego przez kilka tygodni, jeśli nie miesięcy, pochylali się nad taką, a nie inną kompozycją ruchu, ekspresją ciała, dynamiką i stylem tańca. Po co, pojawiał się ten, raz mówiony do mikrofonu, raz saute, innym razem na projekcji lub w śpiewie. Dlaczego i dla kogo?

W każdym dziele spróbować zobaczyć wszystko to, co w nim ukryte, to co na zewnątrz, ale i wewnątrz. Ufać, że autorzy i współtwórcy włożyli weń wysiłek wart dozobaczenia. I takie nasze „Wesele.Poprawiny” – w tytule już cytuje, że z Wyspiańskim będziemy mieć spotkanie. Reżyser (Marcin Liber) zaprasza, w nawiązaniu do staropolskiego zwyczaju, do zabawy weselnej urządzonej po nocy weselnej. Uczestnicy odsłony Polskiego Teatru Tańca to 17 postaci z dramatu, w które wcielają się tancerze oraz goście weselni, zapraszani do każdego grania chętni widzowie. Kostiumy to twarze postaci, aby widz rozpoznawał kto jest kim, a zarazem twórcy oszczędzili czasu i słów na scenie do przypominania ról. Są też suknie ślubne: białe dla wszystkich panien młodych i czarne dla uwypuklenia tego, co nazywamy punktem kulminacyjnym w dramacie. W ostatniej scenie wszyscy tancerze są przywdziani w kostium chochoła - okrycia z błyszczącej lamety, zaś weselni goście w pelerynki przeciwdeszczowe w narodowych barwach. W tradycyjnych inscenizacjach muzyka oparta jest na metrum 2/4, którym z ziemi krakowskiej nasz narodowy taniec krakowiak się wyróżnia. Aby być na poprawinach, autorzy zdecydowali się na krok w metrum 3/4 – „poprawili” o jedno pas tym samym towarzysząc poszczególnym scenom materiał ruchowy. Kujawiak, polonez, oberek to nasze tańce narodowe na trzy – o krok więcej niż krakowiak – stanowią motywy struktury choreograficznych układów. Muzyka współczesna, elektroniczna z samplowym i bardzo rytmicznym zacięciem, przeplata się z przyspiewkami, które wszyscy

znamy, choć się nie przyznamy. A jednak podśpiewujemy – w duchu lub na głos – „A kto się w styczniu urodził” i „Czy chciałaby Pani Polaka”. Słowa, przynależące do warstwy audio, niosą dramaturgię spektaklu. Prócz biesiadnych przyspiewek padają ze sceny cytaty z „Wesela” Wyspiańskiego, wymyki z ponad stuletniej historii wystawień inscenizacji dramatu w polskich teatrach (ekspozycja), wspomnienia własne lub zasłyszane o zaślubinach, aż po słowną projekcję aktu zamążpójścia. Zabawa suto zakrapiana i okraszana (rozwój akcji), jak to na każdej imprezie, opowieściami „kiedyś to były czasy” doprowadza do stanu, który potocznie zwiemy niezbornością ruchów, a który staje się tym, co w dramacie nazywamy punktem zwrotnym. Dwóch tancerzy w czarnych sukniach pojawia się na scenie, gdy z ekranu o swoim ślubie opowiada pani Maria. Jej suknia ślubna pęta ją i zakłada więzy na całe życie. Żałobny duet to właściwie dwa sola o utracie wolności, niezależności, a jednocześnie niemożności wydostania się z tych kajdan. Machinalne powtarzanie gestów przez jednego tancerza i próba uwolnienia się z własnej sukni przez drugiego na zamkniętym planie koła kończy się upadkiem i wyzwala, jak to nazywamy w teatrze, „moment zawieszenia” lub „rozwiązanie akcji”. Tę scenę nazywamy „strachami”, każdy wykonawca mówi o tym, czego się boi. Od tych strachów chwilowych, przez te codzienne, aż do obsesyjnych. Moment potęguje następujący zaraz potem dialog Jaśka z Chochołem, który jednocześnie zapowiada finał. Taniec chochoła.

Dénouement oznacza konkluzję – w komedii szczęśliwe zakończenie lub katastrofę w tragedii. W naszym spektaklu jest to wygaszany, zbiorowy wir chochołów. Machinalnie powtarzane obroty, obrazujące zakłętę w stanie stereotypu „naszości” umysły, które przez ponad 100 lat od napisania dramatu przez Wyspiańskiego niezmiennie nas charakteryzują – „Polak Polakowi wilkiem”. A chochoła taniec to wyraz bezwładności i niemocy podjęcia jakichkolwiek sensownych działań.

Tak w ogromnym skrócie i pośpiechu można – dzięki Romanowi Arndtowi – *dozobaczyć* teatr tańca.

Iwona Pasińska

Świat to za mało

Jeśli ktoś marzy o zwiedzaniu świata, to pomyśl, by zostać tancerzem, wydaje się całkiem spoko. Nikt wam nie obieca wprowadzić długiej kariery w tym zawodzie, ale jest spora szansa, że praca będzie bardzo intensywna; również w obszarze podróżowania.

Conrad Drzewiecki z namysłem nazwał swój zespół Polskim Teatrem Tańca. Zanim go stworzył, jako tancerz zjeździł kawał świata i dobrze wiedział, że przymiotnik „polski” nie da teatrowi tej rozpoznawalności, co „polski”. A od początku wiedział, że będzie to teatr mobilny.

Naszość na eksport

I w pewnym sensie, od samego początku ten teatr był na wędrowną skazany. Choćby dlatego, że – kiedy powstawał – nie dostał od władz własnej siedziby; ot, przyklejono go do przestrzeni szkoły baletowej w Poznaniu. Zaważyło na tej decyzji zapewne wiele powodów, za to sama decyzja zaważyła na „wędrownym” charakterze trupy.

Najważniejszą ideą Drzewieckiego było to, że taniec może służyć artystycznej wypowiedzi, nie będąc podrzędnym narzędziem, jak w operze, tylko samodzielnym bytem, narracyjnym lub nienarracyjnym, piękną lub zgrzebną formą, dającą moc wrażeń i emocji. Wydaje mi się, że kontynuujemy tę myśl, a także idee naszości i polskości, które Drzewiecki uważał za misję Polskiego Teatru Tańca. Obracamy się wokół tematu naszej tożsamości – dlatego że najlepiej ją rozumiemy i potrafimy ukazać. Z tego powodu jesteśmy atrakcyjni dla świata – przywozimy coś, co jest unikalne, dla niektórych regionów świata wręcz orientalne.

(fragment wywiadu z Iwoną Pasińską)

Nawet występując w Poznaniu, teatr nie miał stałego miejsca, w którym mógłby dawać spektakle. O ile przez kilka pierwszych lat, za dyrekcji Drzewieckiego, stała, a nawet rodzimą sceną PTT, były deski Opery Poznańskiej, to już za Ewy Wycichowskiej, a szczególnie w trzeciej dekadzie jej dyrekcji, wiele spektakli – fakt, że już mniej kameralnych, już epickich widowisk czasem – swoje premiery miało a to Muzeum Narodowym, a to na poznańskich targach czy w Zamku. Mobilność teatru podkreślał sam Conrad. Nawet dekoracje, scenografie w pierwszych latach bywały raczej skromne. *Monumetalne i sztywne dekoracje nie wchodziły u nas w grę* – mówił w jednym z wywiadów. Słowo

„polski” w nazwie nie było oczywiście wyłącznie zamysłem taktycznym, ale miało również wymiar ideowy, bo repertuar teatru wywodził się także z rodzimej tradycji. I ten repertuar właśnie miał być towarem eksportowym, co akurat nie zmieniło się do dzisiaj.

Niech żyje wolność!

W czasach komunizmu, kiedy wyjazdy za granicę podlegały politycznej reglamentacji, praca w takich instytucjach jak Polski Teatr Tańca była robotą osobliwie lukratywną. Wyjazdy, szczególnie na Zachód były bowiem nie tylko atrakcją samą w sobie, ale również okazją, by dorobić do skromnych pensji tancerzy (co należy mieć na uwadze, wybierając tę drogę zawodową dzisiaj, bo w tej mierze zmieniło się niewiele). Ale o tym kiedy indziej. Tak czy siak, wyjazd na Zachód był również szansą, by z Polski... uciec po prostu (patrz tekst: *Z ziemi polskiej do włoskiej*). Wyjeżdżanie na wycieczki i zostawianie za granicą to był kiedyś sport narodowy Polaków. Gdzie te, eech czasy, dzisiaj nawet paszportu nie trzeba...

Pecunia na omlet

Każdy wyjazd za granicę był kiedyś poważną wyprawą. Trzeba było zaopatrzyć się w konserwy, które zabierało się ze sobą, żeby zaoszczędzić na dietach. Zdarzyło się nawet, że komuś na lotnisku wysypały się z bagażu ziemniaki, był i śmiech, i obciach. Bardziej wtajemniczeni zaopatrywali się w kryształ y i skóry z lisów, by ukryć je w skrzyniach z kostiumami i sprzedać za dużym zyskiem na Zachodzie. A jak już o przemycie mowa, to zdarzało się, że w bagażach tancerzy wracających do kraju również znajdowały się nielegalne pamiątki (dwie siatki muszli z Ekwadoru albo małe ikony z Rosji). Co do celników, to rosyjscy bywali nadgorliwi: kiedyś pokroili sztuczne pomidory, które były rekwizytami w spektaklu „Wo-man w pomidorach”. Zagraniczne występy – kiedy na początku XXI wieku na zamówienie teatr grywał w Niemczech *Jezioro łabędzie* czy *Dziadka do orzechów* – przynosiły zespołowi i tancerzom czasem gaże, za które można było kupić auto czy wykupić na własność mieszkanie. Zazdrościć komuś życia na tzw. walizkach niby nie ma powodu, ale – skoro tancerzami w sumie byli i są do dzisiaj przede wszystkim ludzie młodzi – to jednak przygoda.

Problem z Rosjanami?

Tancerze PTT nazywają wyjazdy zagraniczne wycieczkami. Może to i żartobliwe, może i nieco cyniczne – a jednak jest czego zazdrościć. Bo to jednak czasem bardzo egzotyczne podróże za darmo, do tego diety i noclegi w przyzwoitych hotelach, a na miejscu... atrakcje i oklaski. Niby podró-

zowanie mocno ostatnio potaniało i stało się powszechnie dostępne, a jednak wyjazd z teatrem to wciąż prestiż. Prezentując spektakle na międzynarodowych scenach i festiwalach, tancerze mają okazję, by zderzyć swój warsztat z tradycjami tanecznymi na świecie oraz poznać tamtejszą publiczność. Zdarzają się zaskoczenia.

Kiedy w Petersburgu zespół grał spektakl *Czterdzieści*, w którym pada w pewnym momencie tekst, że wszyscy na świecie mają problem z Rosjanami, to była obawa, czy publiczność się nie oburzy. Tymczasem dla rosyjskiej widowni ten fragment spektaklu okazał się najśmieszniejszy, chociaż jest tam dużo bardziej zabawnych momentów. Spektakl *Żniwa* w Chinach – gdzie pojęcie „żniw” jest nieco abstrakcyjne, bo ryż zbiera się tam kilka razy do roku – zrobił furorę, tymczasem podczas spektaklu w Berlinie połowa widowni wyszła w pewnym momencie, głośno tupiąc. Nie ma ani uniwersalnych spektakli, ani uniwersalnej widowni.

DNA PTT

Jeśli myślicie, że – kiedy wreszcie, po blisko 50 latach – Polski Teatr Tańca zbudował wreszcie własną siedzibę i przestał podróżować, to jesteście w błędzie. Dyrektor Iwona Pasińska, mówiła w 2020 roku, zanim jeszcze teatr wprowadził się do kamienicy przy Taczaka, że ten zespół od momentu założenia był teatrem objazdowym, tak został powołany, tak jest do dziś i tak będzie.

Powodów do wyjazdów, czy to w kraju, czy za granicę, wciąż jest sporo. Najprostszą odpowiedzią jest: bo jesteśmy zapraszani! Pasińska, która przetańczyła tu kiedyś 20 lat, nie ma wątpliwości, że zagranica wciąż bardzo ciekawi się polską kulturą. Dla zespołu zaś każdy występ przed inną niż poznańska publicznością w szczególnie sposób potwierdza jego tożsamość, która jest dla obecnej dyrektorki sednem jej wizji i filozofii tego teatru.

Taniec z gwiazdami

I kiedyś, i dzisiaj powodem do wyjazdu są zagraniczne koprodukcje. Zdarzało się, że teatr produkował spektakl specjalnie na zamówienie festiwalu we Francji czy w Niemczech. Wtedy często również premiera odbywała się za granicą. Ilość festiwalu, na których zespół wystąpił przyprowadza o zawrót głowy. Wracał z nich zresztą również z cennymi nagrodami, jak choćby z Edynburga, gdzie za *Samotność fauna* otrzymał w 1992 roku Nagrodę Fringe First. Za dyrekcji Ewy Wycichowskiej normą stała się współpraca PTT z choreografami z zagranicy, chociaż jedno z największych nazwisk światowego formatu pojawiło się w Poznaniu za krótkiej dyrekcji Mirosława Różalskiego, który zaprosił do współpracy amerykańską choreografkę Annę Sokolow, legendę tańca współczesnego na całym świecie. W kolej-

Z ziemi polskiej do włoskiej

Był czwartek 29 kwietnia 1982 roku. Poznaniacy, jak zwykle rano, po drodze do pracy kupowali codzienną gazetę, by zająć się czymś w tramwajach. Uważny czytelnik *Głosu Wielkopolskiego* znalazł w nim niewielką notkę (tzw. informację własną, w odróżnieniu od np. informacji agencyjnej) zatytułowaną *Polski Teatr Tańca powrócił z Włoch*. A trzeba tu wspomnieć, że ledwie kilka tygodni wcześniej zespół ołsnął poznańską publiczność swoją nową premierą. *Yesterday* do muzyki Beatlesów było absolutnym sukcesem. Tym ważniejszym, że przyciągnęło na widowie teatru tańca nowe pokolenie. I jeszcze jedną rzecz warto pamiętać: w Polsce od 4 miesięcy trwał stan wojenny.

Notka w gazecie miała ledwie dwa akapity. Gdzieś w połowie czytamy: *W Rovereto, skąd zespół wracał do kraju, czternaście osób (spośród czterdziestu trojga), w tym trzynastu tancerzy postanowiło pozostać we Włoszech*. W wewnętrznym raporcie z przedstawienia Krystyna Kostrzemska, ówczesna inspicjentka zespołu, w rubryce uwagi artystyczne wpisze: *Historyczny spektakl /13 tancerzy opuściło teatr i Polskę/*. Conrad Drzewiecki był zszokowany. Kilka lat później w tej samej gazecie będzie wspominał to wydarzenie jako jedną ze swoich porażek: *Pamiętam, że nasze festiwalowe przedstawienia /.../ przebiegały tak niezwykle czysto i precyzyjnie /.../ że aż mnie to zaniepokoiło. Nie wiedziałem*

wówczas jeszcze, że to będzie nasz pożegnalny spektakl. Nazajutrz /.../ w autokarze wręczono mi list /.../ dosyć chłodne i formalne podziękowanie za współpracę, zakończone informacją, że zdecydowali się nie wracać i pozostają na Zachodzie. Pod listem 14 podpisów.

Czekacie państwo na pointę? We czwartek 29 kwietnia 1982 roku świat obchodził po raz pierwszy Międzynarodowy Dzień Tańca.

nych sezonach zespół miał okazję pracować m.in. z Birgit Cullberg, Matsem Ekiem czy Ohadem Naharinem. A dla tancerzy spotkania z choreografami ze świata to absolutna gratka oraz podróż zawodowa i przygoda dużo większa i bardziej atrakcyjna niż najbardziej nawet egzotyczne tournée.

Emocje małe i duże

Jednym z ważnych elementów mobilności, a przy okazji filarem misji Polskiego Teatru Tańca są występy na scenach

w Polsce, szczególnie w mniejszych miastach, które z teatrem tańca, a nawet z teatrem jako takim, kontakt mają okazjonalny lub zgoła żaden. Nieraz przedstawienie wywołuje takie emocje, że ludzie przychodzą zapłakani – wspomina Pasińska. – Tak było z *Polką* w Wejherowie. Przyszły do nas zapłakane panie podziękować za spektakl i powiedzieć, że właśnie tak zniszczyły sobie życie – czekaniem. Podróże po Polsce wiążą się rzeczą jasną z koniecznością transportu rekwizytów, kostiumów i scenografii. Ba, szczególnie na wyjazdy do mniejszych ośrodków, teatr musi za-

brać ze sobą sporo sprzętu oświetleniowego i obowiązkowo własną podłogę baletową. Zespół techniczny jedzie więc zazwyczaj dzień wcześniej, by ją rozwinąć i przygotować scenę pod spektakl. Tancerze jadą wynajętym autokarem, w drodze powrotnej odpoczywają – podróż nie tylko kształcą. Tym chętniej grają potem spektakl na własnej scenie, której nie mieli przez prawie 50 lat.

(RW)

Polski Teatr Tańca przez ponad 50 lat istnienia występował w blisko 50 krajach na pięciu kontynentach. Jedno z najdłuższych tournée odbył w 2017 roku, występując w kilku miastach Chin. W zeszłym roku zespół wziął udział w kilku prestiżowych festiwalach w Korei Południowej. Teatr regularnie gości na scenach europejskich, m. in. w Niemczech, Norwegii i Rumunii. To efekt koprodukcji z zaprzyjaźnionymi zespołami i choreografami niemieckimi oraz współpracy PTT z Rumuńskim Instytutem Kultury i Instytutem Adama Mickiewicza pod hasłem *Mamy wspólny język*. W ramach międzynarodowego projektu Dancing Histor(y)ies tancerze biorą udział w promowaniu unikalnych miejsc archeologicznych, głównie na południu Europy.

Tańczący. Z ruinami

Na pierwszy rzut oka Dancing Histor(y)ies polega na promowaniu lokacji archeologicznych poprzez sztuki performatywne. A jednak jest inna warstwa projektu, którą chcemy zbudować poprzez kreatywną współpracę.

Ożywianie starożytnych ruin za pomocą sztuki współczesnej nie jest pomysłem nowym. Legendarnym przykładem tego typu działania był koncert zespołu Pink Floyd w ruinach amfiteatru w Pompejach u stóp Wezuwiusza w 1971 roku. Pierwszy raz – po dziewiętnastu wiekach przerwy – obiekt ten był świadkiem i gospodarzem takiego spektaklu. Pomijając oczywiście wybuch Wezuwiusza w 79 roku naszej ery, który uśmiercił miasto i pokrył je kilkumetrową warstwą popiołu. Występ brytyjczyków był nietypowy, albowiem wystąpili tam przy pustej widowni, a projekt był – jak cała ich muzyka wtedy – raczej progresywnym eksperymentem artystycznym niż pomysłem biznesowym. A że stało się ciut inaczej, to już zupełnie inna bajka.

Budzenie innowacyjności

Projekt Dancing Histor(y)ies, mimo że również bazuje na lokacjach archeologicznych, pomyślany jest przede wszystkim jako próba stworzenia modelu współpracy 12 partnerów z 11 krajów Europy. Nie chodzi w nim oczywiście o ożywianie ruin, ale inspirowanie lokalnych społeczności do działania.

Głównym celem projektu jest jednak łączenie materialnego dziedzictwa kulturowego – owych „archeologicznych miejscówek” – z niematerialnym dziedzictwem lokalnych społeczności, wykorzystując do tego kreatywność sztuki tańca. Chodzi o to, żeby lokalne społeczności, inspirowane obecnością artystów, świadomie sięgały po dziedzictwo kulturowe, które jest na wyciągnięcie ręki. W praktyce spotykamy więc ze sobą miejsca, które pokazują bogactwo i zasięg cywilizacji starożytnych (zwłaszcza rzymskiej) z teatrami tańca, które łączą dążenie do innowacji i gotowość do eksplorowania nowych form działania. Rezultatem organizowanych w tych miejscach warsztatów są spektakle prezentowane w trakcie festiwalu Dancing Histor(y)

ies, które organizowane są w owych archeologicznych lokalizacjach.

Podróże w czasie i przestrzeni

W 2024 roku procesy twórcze prowadzone przez PTT przebiegały po pierwsze w Ostia Antica, dawnym rzymskim mieście portowym, leżącym u ujścia Tybru. Warto pamiętać, że to miejsce było kluczowym centrum handlowym i logistycznym Imperium Rzymskiego. Do dziś zachowały się budynki mieszkalne, teatr, termy, forum, spichlerze oraz imponujące mozaiki i w freski. Drugie miejsce to Tharros – fenicka kolonia założona na Sardynii, na zachodnim wybrzeżu wyspy, na Półwyspie San Marco, nad Zatoką Oristano. Podczas drugiej edycji DH Festival wracamy na Sardinie, ale tym razem do wyjątkowego Barumini, które jest stanowiskiem archeologicznym znanym z kompleksu Su Nuraxi, wpisanego na listę UNESCO. Jest to najlepiej zachowany przykład cywilizacji nuragijskiej, która rozwijała się na Sardynii w II tysiącleciu p.n.e. Su Nuraxi to kamienna warownia z centralną wieżą i systemem fortyfikacji, otoczona osadą.

Rozpoczęliśmy także proces kreacji artystycznej w Viminacium (Serbia), które było jednym z najważniejszych miast rzymskich na Bałkanach, pełniącym funkcję legionowego obozu wojskowego i centrum administracyjnego prowincji Mezja. Ruiny obejmują amfiteatr, termy, nekropolie i unikalne freski. Wykopiska odsłoniły także sarkofagi i liczne artefakty z życia codziennego.

W Europie jeszcze jedna lokalizacja wpisana na listę światowego dziedzictwa UNESCO, która czeka na twórcze działania zespołu artystów wydelegowanych z PTT. To Mérida w Hiszpanii – założona jako Emerita Augusta w 25 r. p.n.e. – która była stolicą rzymskiej prowincji Lusitania. Jest jednym z najlepiej zachowanych

rzymskich miast na Półwyspie Iberyjskim. Wśród ruin znajdują się amfiteatr, teatr rzymski, akwedukty, most na Guadianie i monumentalny Łuk Trajana.

Wszystkie kroki prowadzą do...

Z kolei w Rzymie będziemy obecni w Zamku Świętego Aniola, znanym również jako Mauzoleum Hadriana. Ta imponująca budowla z nie mniej fascynującą historią jest położona na prawym brzegu Tybru, naprzeciwko mostu Sant'Angelo, w pobliżu Watykanu. Pierwotnie wzniesiony jako mauzoleum dla cesarza Hadriana i jego rodziny między 134 a 139 rokiem n.e., z czasem pełnił różnorodne funkcje, stając się istotnym elementem historii miasta.

Każde z tych miejsc pokazuje bogactwo i zasięg cywilizacji starożytnych, zwłaszcza rzymskiej. Praca twórcza w scenerii takiego dziedzictwa kulturowego jest przywilejem i wyzwaniem równocześnie.

A dla zaangażowanych tancerzy rodzajem zawodowej i artystycznej podróży.

Warsztaty w Genius Loci

Język projektów kulturalnych, społecznych, opisy naszych działań są niezbędne, by mówić o tym, co się dzieje, do czego zapraszamy. Jednak najważniejszą drogą do prawdziwego poznania projektu jest udział lokalnych społeczności, choćby w warsztatach – co daje szansę na spotkanie się w kontekście twórczym. Dlatego zapraszamy do wspólnych działań w ramach projektu Dancing Histor(y)ies również w Poznaniu, już we wrześniu tego roku. Odwiedzajcie naszą siedzibę i śledźcie informacje w mediach. Do zobaczenia w Rezerwacie Archeologicznym Genius Loci.

Andrzej Kryczka

Kolejnym wątkiem poruszonym podczas rozmównicy były metody rozwijania inteligencji kinestetycznej w codziennym życiu, niekoniecznie w sali przeznaczonej do ruchowych ćwiczeń. Najprostszym sposobem takiego działania okazało się odwrócenie przyzwyczajeń i schematów ruchowych, które nieświadomie powielamy zupełnie się nad tym nie zastanawiając.

– Podczas czynności codziennych, na przykład mycia zębów, można wziąć do ręki szczoteczkę i zobaczyć, co się wydarzy, gdy zamiast w prawo, zaczniemy myć zęby w przeciwną stronę. Mózg dostaje nowy bodziec, przez chwilę nie będzie sobie mógł z tym poradzić, ale jeśli będziemy powtarzać to zachowanie przez trzy dni, już się odzwyczai. To dobry trening, nie do końca ruchowy, ale poznawczo-neuronalny – wyjaśnia Kołodziejczyk.

Powstaje pytanie, co się wówczas dzieje w naszym mózgu? – Mamy tendencje do pewnych nawyków i schematów, neurony pobudzają nam się w określonej sekwencji, bo tak się najczęściej działo. Kiedy robimy coś nowego, mózg musi skorystać z innych sposobów kontroli niż te nawykowo utrwalone. To jest dobre stymulowanie mózgu, dlatego na przykład sportowcy biegają do tyłu – tłumaczy prof. Duch.

Okazuje się także, zgodnie z przewidywaniami, że bodziec, który jest zaskakujący, sprawia, że reagujemy na niego maksymalnie się skupiając. Jednak współcześnie, kiedy je-

steśmy wciąż zalewani nowościami, nasz mózg coraz mniej bodźców uznaje za istotnie nowe.

Zastanawialiśmy się jeszcze wspólnie nad wykorzystaniem przez reżyserów, choreografów, performerów i tancerzy neuronalnych mechanizmów podtrzymujących uwagę i wywołujących emocje.

– Pracuję na ruchu naturalnym, ruchu, który może wykonać każdy człowiek, tworzę widowiska, instalacje, spektakle, w których wydaje się, że występują nieprofesjoniści, ponieważ performerzy wykonują zwykłe działania, a widz może się z nimi utożsamić, może się czuć komfortowo, zrozumieć zachowania, wybrać schemat. Inna część mojej pracy artystycznej to prowadzenie warsztatów przed spektaklem z moimi potencjalnymi widzami. Wprowadzam ich w świat, który za chwilę zobaczą. Jeśli podczas zajęć zetkną się z przerysowaną mimiką i grymasami, wyrażającymi na przykład strach, to podczas spektaklu patrząc na tancerzy zaczynają poruszać się, reagować w podobny sposób, automatycznie. Odbiór tych widzów to nie jest tylko świadomość estetyczna, zrozumienie formy abstrakcyjnej – to także rozpoznanie sytuacji, wcześniej doświadczonej przez ciało – mówi Kaya Kołodziejczyk.

Jak brźmi odpowiedź na pytanie, jak tańczy mózg? Mózg tańczy, ponieważ pobudzonych zostaje kilka jego obszarów. Można powiedzieć, że taniec go porusza, stymuluje.

Ale mózg w dzieciństwie musi się nauczyć widzieć ruch, musi się nauczyć tańczyć. Inaczej nie będzie potrafił zrozumieć ruchu ani go sobie wyobrazić, w skrajnych przypadkach może go nawet... nie zauważyć. Imitacja zobaczonego ruchu, na który reagują umiejscowione w korze mózgowej tzw. neurony lustrzane, jest jedną z najstarszych metod uczenia się tańca. Kiedy widzimy ruch, kiedy go sobie wyobrażamy lub kiedy sami się poruszamy, reagują właśnie neurony lustrzane, które pomagają nam zrozumieć intencje tego zachowania lub je odwzorować. Wiemy zatem, że ktoś tańczy, wiemy dlaczego, chcemy zrobić to samo, ponieważ to, co widzimy, wyzwala w nas emocje – chcemy odwzorować ruch, by przeżyć to samo, co „tańczący człowiek”. W ten sposób pośrednio odkrywamy, że sieci połączeń neuronalnych w naszym mózgu odpowiedzialne za postrzeganie, odczuwanie, rozumienie intencji i własne działanie są ze sobą nierozzerwalnie związane, jak umysł i ciało, którego mózg jest częścią.

(opr. Anna Koczorowska)

Kávu a cigarety

W powiedzeniu *grunt to dobra kawa* – co może być dla wielu z Państwa istotą udanego poranka lub plusem przypadkowego nawet miejsca – schowało się kolokwialne określenie kawy zaparzonej w szklance, tzw. *plujki*, czyli właśnie *kawy z gruntem*. W TuTu takiej nie serwują, ale ze stwierdzeniem, że dobra *kawa nie jest zła* wypada się zgodzić oburącz. Choć można by dodać, że w kawiarni ważny jest również klimat.



Do TuTu nie da się wejść wprost z ulicy. Trzeba wpaść do teatru, nacisnąć wielką klamkę zielonych zabytkowych drzwi pod adresem Taczaka 8 (sztyld teatru!) i dopiero tutaj – schodkami po prawej stronie – wejść, by usiąść. Przy jednym z okrągłych stolików, na thonetowskich krzesłach nr 14 lub nr B9 Le Corbusier. Bywalcy lubią mówić o kawiarni artystyczna, już choćby dlatego, że spotkać tu można artystów. Na co dzień są to rzecz jasna tancerki i tancerze Polskiego Teatru Tańca. A od święta, to już można natknąć się na choreografów, reżyserów czy tancerzy z różnych stron świata: a to niemiecką Japonkę Yoshiko Waki z Münster, a to Jo Strømgrena z Oslo, a to Rainera Behra z Wuppertalu czy wesołych Czechów z kolektywu 420PE-OPLE z Pragi. A propos, wiedzieliście, że nazwisko Veselý i Veselá to jedno z dziesięciu najpopularniejszych nazwisk w Czechach? A przy okazji festiwalu – wiadomo – zagranicznych gości jest w TuTu dużo więcej. Wystrój każdej kawiarni jest kwestią gustu, a o gustach tutaj nie piszemy. Jeden

lubi złozenia (są), ktoś inny sztuczne kwiaty (nie ma), ale dobrą kawę (jest) doceni każdy. Pośród innych tutaj kaw Ona: TuTuquito, kawa, która – podobnie jak spódniczka tutu – składa się z kilku warstw. Inspirowana jest kawą barraquito z Wysp Kanaryjskich, która oryginalnie zawiera Likier 43. W tutejszej wersji likier jest bezalkoholowy. Aby można było podziwiać warstwy, podawana jest oczywiście w szklance. Co do kawy, to parzą ją tutaj w vintageowym ekspresie marki Faema E61 Legend, po prostu cacko. Uwagę przykuwa nie tylko kawowy ekspres. Wchodzących gości wita witryna, niby z książkami, a jednak – gdy się przyjrzeć bliżej – to raczej albumy niż książki. Wśród nich najnowsza perełka: epicka monografia *Żywy zapis*, wydana z okazji 50-lecia Teatru; nagrodzona brązowym medalem w międzynarodowym konkursie Best Book Design from all over the World. W café Tutu nie można niestety/na szczęście (niepotrzebne skreślić) palić, ale – jeśli przyszliśmy tu na spektakl – to przed albo po spektaklu, można zapalić na tzw. zielonym dziedzińcu. / *bywalec*

Tutu na muniu

Są takie elementy garderoby, które po prostu się nie starzeją. Mała czarna? Wiadomo. Dzinsy? Oczywiście. A spódniczka tutu? Ta tiulowa księżniczka świata baletu i mody od dwóch wieków podbija serca zarówno tancerek, jak i ekscentrycznych fashionistek.

Od początku słowo tutu wydało nam się idealnie czułe, by nazwać nim kameralną teatralną kawiarnię. A przy okazji i gazetę, którą trzymacie w rękach. Jeśli akurat Tu jesteście, to właśnie o to nam chodziło. A jeśli jeszcze nie byliście, to koniecznie Tam - do TuTu przy Taczaka 8 – wpadnijcie! A czym właściwie jest tutu i skąd się wzięła?

Ikona baletu

Mimo że tutu to po prostu spódniczka baletowa, nazwa ta odnosi się czasem do kompletnego kostiumu baletowego, bo bywa zespolona z gorsetem (i majtkami). Sama spódniczka zrobiona jest zazwyczaj z tiulu, czyli materiału tak lekkiego, że nawet podmuch scenicznego wiatru potrafi nadać mu własne życie. Tradycyjne tutu powstaje z wielu (zwykle od 10 do 12) warstw tiulu, organzy lub nylonu, a do jej usztywnienia wykorzystuje się cienkie fiszliny lub druciane obręcze. Dawniej w jej konstrukcji używano końskiego włosia, ale dziś już na szczęście nie trzeba poświęcać grzywy żadnego nieszczęśnika, by osiągnąć ten bajeczny efekt. Tutu jest zwykle mocno marszczona i osadzona na dopasowanym gorsecie, a jej głównym zadaniem jest podkreślenie nóg i ruchów tancerki – bo w balecie chodzi o to, by było lekko, zwiewnie i niezmiernie efektownie.

Tutu robi różnicę

Choć tutu kojarzy się głównie z klasycznymi baletowymi kreacjami, występuje w wielu wersjach, choć prawda, że kanoniczne są dwie – romantyczna i klasyczna. Tutu romantyczne jest długie, sięga łydek lub nawet kostek. To wersja, w której tancerki wyglądają jak efemeryczne zjawy, widma, ale również kobiety z niższych warstw społecznych. Idealnie nadaje się również do ról tragicznych heroin, które błakają się po scenie niczym duchy (np. *Giselle*). Tutu klasyczne jest natomiast krótsze i sztywniejsze, unosi się poziomo jak majestatyczny talerz (czy też, jeśli ktoś woli, gigantyczna koronkowa beza). Ten typ spódniczki zdobi na scenie najczęściej postacie szlachetne, księżniczki lub istoty magiczne. To w tym modelu tańczą słynne baletnice w *Jeziorze Łabędzim* czy *Dziadku do Orzechów*. Odmianą tutu klasycznego jest tutu „naleśnikowe” czy w kształcie talerza

– jest płaskie, podtrzymywane przez obręcz, z niewielką ilością falbanek. Formą pośrednią jest tutu dzwonne, które lekko zwisa, zwykle do połowy uda.

Pokaż mi swoje tutu...

Może się wydawać, że tutu istnieje od zawsze, a jednak jego pierwsza wersja pojawiła się dopiero w XIX wieku. Pionierką była słynna balerina Marie Taglioni, która w 1832 roku zatańczyła w spódniczce do połowy łydki w spektaklu *Sylfida*. Była to prawdziwa rewolucja – odsłonięcie nóg w tamtych czasach było niemal skandaliczne. A tak przy okazji, Taglioni uważana jest również za pierwszą baletnicę, która tańczyła na pointach. Nazwa tutu po raz pierwszy oficjalnie pojawiła się w 1881 roku. A skąd właściwie się wzięła? Istnieje kilka teorii na ten temat. Jedna z nich mówi, że pochodzi ona od francuskiego słowa *tulle*, czyli tiulu – materiału, z którego klasycznie wykonuje się tę spódniczkę. Inna teoria wiąże nazwę z francuskim slangowym określeniem *cucu* (czyt. kuku), oznaczającym pośladek. W XIX wieku baletnice nosiły coraz krótsze spódniczki, a widzowie z pierwszych rzędów mieli dzięki temu całkiem niezły widok na tę część ciała. Nazwa tutu miała więc być żartobliwym odniesieniem do tej sytuacji.

Tutu to ja

Choć tutu to klasyk baletowy, jego wpływ od lat już wykracza daleko poza deski teatrów. Noszą go drag queens, pojawia się w filmach, reklamach i na wybiegach. Carrie Bradshaw w *Seksie w wielkim mieście* zrobiła z niego mody manifest, a Madonna udowodniła, że można je zestawić nawet z ciężkimi butami i rockowym stylem. Współczesna moda zawłaszczyła tutu na całego: mamy wersje midi, mini, covid, a nawet dla... psów. Tutu to nie tylko spódniczka, ale cała filozofia. To symbol lekkości, gracji, a czasem i determinacji, bo przecież każda tancerka wie, że za tymi warstwami tiulu kryją się godziny morderczych prób, zakwasów i kontuzji. Ale kto by się tym przejmował, kiedy można unosić się nad sceną jak prawdziwa baletowa wróżka?

(peeper)

