

instytut muzyki i tańca



PROGRAM „MUZYCZNE BIAŁE PLAMY” (IV)

„do-WOLNOŚĆ – TRADYCJA.

Funkcja kompozytora w dziele choreograficznym.

*Analiza na przykładzie wybranych spektakli tanecznych powstałych w Polsce
w okresie 25 lat wolności (1989-2014)”*

dr hab. Aleksandra Dziurosz

dr Aldona Nawrocka

Warszawa 2015

Spis treści

WPROWADZENIE	3
1. Relacja muzyki i tańca – rys historyczny przez pryzmat funkcji kompozytora w dziele choreograficznym	4
1.1. Kompozytor i choreograf – próba definicji	4
1.1.1. Kompozytor	5
1.1.2. Choreograf	6
1.2. Rys historyczny przez pryzmat funkcji kompozytora w dziele choreograficznym	7
2. Polscy współcześni choreografowie i kompozytorzy o muzyce i tańcu – refleksje autorskie	17
2.1. Choreografowie	18
2.2. Kompozytorzy	22
3. Analiza wybranych spektakli	27
„Skrzypek opętany”	27
„Album z tego świata”	31
„Zdarzyło się w Jeruzalem”	32
„Transkrypcje. Hommage pour Chopin”	35
„Spotkania w dwóch niespełnionych aktach”	37
„Kontrasty”	44
„Persona”	47
„action/CONTRaction/REaction”	50
4. Wolność a tradycja – rok 1989 punktem zmian dla artystów?	55
4.1. Kontekst historyczny	55
4.2. Do-wolność / Tradycja – refleksje polskich choreografów i kompozytorów	58
ZAKOŃCZENIE	64
BIBLIOGRAFIA	67

NINIEJSZA PRACA JEST OBJĘTA OCHRONĄ PRAWA AUTORSKIEGO I JEJ WYKORZYSTANIE W JAKIEJKOLWIEK FORMIE WYMAGA ZGODY AUTOREK LUB INSTYTUTU MUZYKI I TAŃCA

WPROWADZENIE

Celem pracy badawczej jest próba sformułowania rodzajów funkcji współczesnego kompozytora w pracy nad powstawaniem spektaklu w dziedzinie choreografii. Pole badawcze zawężamy wyłącznie do tańca artystycznego – teatralnego, a analizy problemu dokonywać będziemy na wybranych przykładach dzieł choreograficznych powstałych w Polsce w latach 1989-2014. Interesujące jest dla nas pytanie, czy odzyskanie wolności, zmiana ustroju politycznego oraz kształtu życia społecznego wpłynęło również na zmianę w myśleniu artystyczno-twórczym, zmianę w postrzeganiu roli muzyki przez choreografów oraz zmianę w myśleniu kompozytorów o dziedzinie sztuki tańca. Stawiamy więc pytania: z jednej strony – jaką rolę pełni kompozytor przy powstaniu dzieła choreograficznego i jaką rolę pełni muzyka w spektaklach tanecznych we współczesnej nam Polsce, z drugiej zaś – w jaki sposób współczesny polski choreograf współpracuje z polskim kompozytorem, jaki rodzaj relacji tworzy pomiędzy tańcem a muzyką. Te pytania stanowią punkt wyjściowy do badań. Czy droga społeczeństwa polskiego do demokracji i wolności prowadzi polskich artystów „do-WOLNOŚCI”? Czy może kultura i sztuka jest niezależna politycznie, społecznie i geograficznie, a niezależność i indywidualizm artystyczny jest cechą ponadczasową? Analizą tego tematu autorki zajęły się jako osoby tworzące odrębnie w zakresie choreografii i kompozycji, lecz również jako współtwórczynie dzieł muzyczno-choreograficznych.

W pierwszej części artykułu przytoczone zostały definicje słowa choreograf i choreografia oraz kompozytor. Dalsza jego część opierać się będzie na próbie prześledzenia ewolucji funkcji kompozytora działającego w sferze tańca teatralnego do XX-wieku. Celem jest zobrazowanie zakresu pracy, jaką wykonywał dawniej kompozytor w procesie tworzenia dzieła oraz jaką funkcję miała muzyka w spektaklach tanecznych. Artykuł opatrzone został kilkoma konkretnymi przykładami współpracy kompozytorów i choreografów w przeszłości, wskazując na różnorodność tych wzajemnych relacji (m.in. Marius Petipa – Piotr Czajkowski, Michaił Fokin – Igor Strawiński, Wacław Niżyński – Igor Strawiński, George Balanchine – Igor Strawiński, Merce Cunningham – John Cage). Umieszczone zostały również autorskie refleksje polskich współczesnych kompozytorów i choreografów dotyczące relacji muzyki i tańca.

Druga – główna część artykułu będzie dotyczyć analizy wybranych spektakli powstałych w Polsce w latach 1989-2014. Autorki projektu poddały analizie 8 przedstawień powstałych w Kieleckim Teatrze Tańca, Polskim Teatrze Tańca, Sopotkim Teatrze Tańca, Teatrze Wielkim-Operze Narodowej, Teatrze Wielkim w Łodzi, Warszawskim Teatrze Tańca. Twórcami muzyki do wybranych spektakli są polscy kompozytorzy: Aleksandra Bilińska, Krzesimir Dębski, Rafał Dędkoś, Krzysztof Knittel, Maciej Małecki, Aldona Nawrocka, Karolina Rec, Marcin Stańczyk, Paweł Szymański, Artur Zagajewski, Paulina Załubska, zaś choreografami tych spektakli są: Andrzej Adamczak, Robert Bondara, Joanna Czajkowska, Aleksandra Dziurosz, Jacek Krawczyk, Grzegorz Pańtak, Elżbieta Szlufik-Pańtak, Ewa Wycichowska, Paulina Wycichowska. Dodatkowo zamieszczamy wypowiedzi młodego kompozytora Wojciecha Blecharza – tworzącego przez pewien okres swego życia muzykę do spektakli Śląskiego Teatru Tańca.

Składamy gorące podziękowania wszystkim Artystom, którzy zechcieli – na potrzeby tej publikacji – odpowiedzieć na zadane przez nas pytania. Państwa wypowiedzi są niezwykle cennym wkładem w merytoryczną warstwę tego tekstu. Dyrekcji i Pracownikom Instytutu Muzyki i Tańca dziękujemy za możliwość przeprowadzenia niniejszego projektu badawczego.

1. Relacja muzyki i tańca – rys historyczny przez pryzmat funkcji kompozytora w dziele choreograficznym

Od wieków starano się znaleźć odpowiedź na pytanie »czy człowiek najpierw tańczył, czy stworzył muzykę«. Czy ciało w ruchu, kiedy stopy uderzają o ziemię wytwarza pierwszą muzykę, lub czy krzyk, uderzenie ręką o drzewo (...) prowokuje istotę ludzką do ruchu rytmicznego, który nazywamy tańcem?

*To podobna nierozwiązywalna kwestia jak jajko i kura! A więc przeskoczmy wieki, zatańczmy jak Zaratustra, a z gór wylądujemy na deskach teatru... i odpowiedzmy na najważniejsze pytanie stawiane choreografowi: »Jaki jest punkt wyjścia do stworzenia baletu?«, często uzupełniane o pytanie dodatkowe (podchwytliwe):
»Czy jest nim – lub nie – muzyka?«¹
[Maurice Béjart]*

Faktem jest, że relacja pomiędzy muzyką i tańcem – w aspekcie historycznym – buduje i definiuje funkcję kompozytora w dziele choreograficznym. W tym szczególnym przypadku, jakim była i jest twórczość baletowa, artystyczne przymierze muzyczno-choreograficzne było zjawiskiem naturalnym i powszechnym. Istotne jest stwierdzenie, że stopień i rodzaj zaangażowania kompozytora w pracy nad warstwą dźwiękową spektaklu tanecznego był zawsze pochodną koncepcji choreografa², jednakże wartość strony muzycznej takiego dzieła scenicznego konstytuowała – lub nie – jego miejsce w historii sztuki w ogóle. Jednocześnie pojawiające się w pracach teoretycznych sformułowanie, że *sztuka tańca swój rozwój zawdzięcza muzyce*³ wskazuje na ważną rolę sfery akustycznej towarzyszącej tańcowi, a co za tym idzie na postać jej twórcy.

W czasach i okolicznościach, kiedy kompozytor i choreograf działali wspólnie pracując nad jednym dziełem, płaszczyzna porozumienia zdawała się być wynikiem hierarchizacji (wręcz predylekcji) działań tanecznych i scenicznych nad muzycznymi (kategoria „kompozytora muzyki do baletu” nie była nobilitująca). Niemniej jednak muzyka w tańcu artystycznym pełniła i do dziś pełni różnorodne funkcje, stąd wytyczenie surowych i zamkniętych reguł w tym zakresie jest zupełnie niemożliwe⁴, a nawet niepotrzebne. Współcześni choreografowie współpracujący ze współczesnymi kompozytorami mają zupełną swobodę twórczą nieobramowaną od strony koncepcyjnej nadrzędną dyrektywą (jak to miało miejsce np. w socrealizmie), a jedyne kryteria, jakie ich obligują to jakość, wyraz i przekaz artystyczny.

1.1. Kompozytor i choreograf – próba definicji

W opinii wielu ludzi termin „zawód” w kontekście tych profesji dwóch powinno zastąpić się „pasją” czy „powołaniem”. Zarówno kompozytorzy, jak i choreografowie reprezentują owe wyjątkowe i nieliczne talenty w dziedzinie muzyki i tańca, z których „wyobraźnia” zdaje się być priorytetowym.

¹ M. Béjart, *Dancer la Musique*, [w:] „Accents” nr 40, *la Revue de l'Ensemble Intercontemporain /I-III 2010/*, Paris 2010, [przedruk na:] <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1404> (tłum. A. Nawrocka), [data dostępu: 30.06.2015].

² *Balet jest teatrem i musi być oceniany kryteriami teatralnymi*, [w:] A. L. Haskell, *Balet*, PWM Kraków 1969, s. 64.

³ M. Komorowska, *Polski balet na muzycznej scenie XX wieku. Między Partyturą a Tańcem*, [w:] <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/127>, [data dostępu: 12.08.2015].

⁴ Por.: A. L. Haskell, *op. cit.*, s. 63.

1.1.1. Kompozytor

Według hasła encyklopedycznego termin „kompozytor” pochodzi z języka łacińskiego (łac. *compositor* – twórca, układający, składacz), a używane było zwyczajowo na określenie osoby tworzącej, układającej – w tenże sposób jest rozumiane aktualnie. Konkretniej – to pojęcie oznaczające w muzyce autora utworów muzycznych [kompozytor to osoba tworząca muzykę, komponująca (układająca) ją]. Dawniej znaczenie słowa było nieco węższe i odnosiło się wyłącznie do twórców muzyki klasycznej – poważnej, posiadających umiejętności zapisu nutowego. Współcześnie nazywamy kompozytorami również autorów piosenek czy programistów muzyki komputerowej, nieraz niebędących muzykami. Według Pawła Hebda i Jerzego Madejskiego – autorów książki *Zawód z pasją* – predyspozycje kompozytorskie są definiowalne: *od kandydatów do tego zawodu, któremu nie wszyscy przypisują status profesji, a raczej powołania, wymaga się wyróżniającego się słuchu, przygotowania z przedmiotów teoretycznych oraz z gry na fortepianie w zakresie szkoły muzycznej II-go stopnia, uzdolnień twórczych. Poza uzdolnieniami muzycznymi konieczna jest kreatywność, intuicja i wrażliwość w tej dziedzinie. Szeroka znajomość dzieł, stylów, technik muzycznych i możliwości głosu oraz instrumentów umożliwią z kolei łatwe poruszanie się po krainie muzyki i wzbogacą wyobraźnię. Dzięki temu kompozytor będzie mógł łatwo odwołać się do określonej stylistyki, parafrazować i wzbogacać ją. Prawie niezbędne jest posiadanie wyższego wykształcenia muzycznego, zdobytego najlepiej na kierunku kompozycja i teoria muzyki. Ale równie ważna jest inna cecha: chęć i umiejętność nieustannej pracy nad sobą*⁵.

Status i funkcja kompozytora zależały zawsze od epoki, w której przyszło mu żyć i tworzyć. Niegdyś w dużym stopniu była to poniekąd rola służebna – nadwornego artysty będącego na utrzymaniu możnowładcy. Współczesny kompozytor jest całkowicie autonomiczny, zależny jedynie od instytucji zamawiających jego utwory w kwestii terminów. Dawniej stylistyki czy techniki kompozytorskie były niejako obowiązujące w danej epoce historycznej i w danym kraju, lecz z początkiem XX-go wieku rozpoczęło się trwające do dzisiaj współistnienie licznych nurtów muzycznych niezależnie od siebie. Rozwój kultury i sztuki, cywilizacji oraz techniki spowodował, że współcześnie koegzystują kompozytorzy, których twórczość wpisuje się w obszary muzyki poważnej, rozrywkowej, jazzowej, etnicznej, działający na użytek filmu, teatru, musicalu, reklam, gier komputerowych etc.

O współczesnych polskich kompozytorach – zwłaszcza muzyki poważnej, których twórczość jest znana i uznana na świecie – powstała niezliczona ilość publikacji. Jedną z ostatnich – wielce oryginalnych – jest książka Agnieszki Lewandowskiej-Kąkol, w której autorka w bezpośrednich rozmowach z kilkunastoma kompozytorami podejmuje rozważania na temat twórczości kompozytorskiej w ogóle – jako fenomenu transcendencji „ludzi dźwięku”: *Czy talent wystarczy, by zostać kompozytorem? Jakie inne cechy charakteru są niezbędne, by móc uprawiać ten zawód? A może to nie zawód, tylko powołanie? Czy istnieje jakaś uwarunkowana społecznie, kulturowe i geograficzne sprawiające, że w tym, a nie innym miejscu przychodzą na świat ludzie obdarzeni szczególną zdolnością słyszenia tego, czego inny nie słyszą, łączenia dźwięków w większe całości i przekształcania ich w dzieła sztuki? (...) Czy mają rzeczywiście coś ważnego do przekazania słuchaczom, skoro utworzyli liczną i różnorodną grupę zawodową, skoro nazwiska wielu pojawiają się na afiszach koncertowych w różnych częściach świata? A może, czasem nawet nie podświadomie, czują, że w dziedzinie twórczości kompozytorskiej dzieje się u nas dużo dobrego, iż stanowi ona jedną z niewielu*

⁵ P. Hebda, J. Madejski, *Zawód z pasją*, Wydawnictwo Park, Białystok 2004; także: <http://gazetapraca.pl/gazetapraca/1,74896,2973507.html>, [data dostępu: 17.08.2015].

sfer życia, w której Polacy są w stanie nie tylko innym dorównać, ale dać światu od innych więcej?⁶.

1.1.2. Choreograf

Współcześnie termin „choreograf” używany jest w znaczeniu:

- kompozytor lub autor tańców i kroków w balecie⁷,
- kompozytor tańców, baletów, tańca nowoczesnego, tańców widowiskowych itp.⁸,
- osoba odpowiadająca za choreografię, to znaczy autor lub kompozytor tańca, tworzący kroki i linie tak, aby powstało dzieło sztuki⁹.

„Choreografia” jest to termin pochodzący z języka greckiego (*choros* – taniec, *grapho* – piszę). W początkowym rozumieniu oznaczał działania związane z notacją tańca¹⁰. Późniejsza definicja „choreografii” odnosi się już bezpośrednio do procesu tworzenia ruchu tanecznego, ale nie tylko. Pod hasłem „choreografia” w *Słowniku terminów teatralnych* Patrice’a Pavis’a widnieją trzy definicje: 1. *Sztuka komponowania tanecznych układów ruchowych i gestycznych*. 2. *Całość układów w widowisku tanecznym lub balecie*. 3. *Notacja graficzna tychże układów*¹¹. Podążając za Ireną Turską „choreografię” można dookreślić jako (...) *porządkowanie i organizowanie ruchów tanecznych w celach artystycznych*¹². Turska jednak sugeruje zastąpienie tych określeń jednym pełniejszym – „strukturowanie”. *Obejmuje ono bowiem wielorakie procesy kształtowania całości dzieła choreograficznego pod kątem stosunków zachodzących między jego elementami formalnymi i wyrazowymi*¹³.

Wymienione powyżej definicje terminu „choreografia”: nie opisują w pełni zakresu obowiązków, jakie ma przed sobą choreograf w procesie kreowania dzieła scenicznego. Deprecjacja jego funkcji do roli kompozytora ruchu, odbiera mu równocześnie prawo do miana choreografa we współczesnym kontekście tej działalności artystycznej. W procesie tworzenia spektaklu choreograf nie tylko komponuje sekwencje ruchowe, lecz również nadaje swojemu dziełu sens emocjonalny i intelektualny. Irena Turska słusznie zauważa: *Kreatywny aspekt choreografii wynika m.in. z faktu, że istnieją w niej dwie współrzędne struktury. Jedna jest rezultatem myślowego organizowania treści, druga wysiłkiem fizycznego budowania formy*¹⁴.

Cechą wspólną działalności współczesnego choreografa tworzącego w różnych stylach i formach tańca wydaje się być interdyscyplinarność i wielofunkcyjność, ale również artystyczna wolność i niezależność. Będąc twórcą idei oraz warstwy ruchowej spektaklu, choreograf sam często powołuje się do roli reżysera i dramaturga, niejednokrotnie staje się scenografem czy twórcą projektów kostiumów¹⁵. Często samodzielnie dobiera warstwę dźwiękową do spektaklu. Ten rodzaj wieloelementowego działania wymaga od twórcy dzieła tanecznego posiadania adekwatnej wiedzy z obszarów, w ramach których podejmuje decyzje mające artystyczny wpływ na ostateczny kształt spektaklu. Ponadto w teatrach prywatnych choreograf jest często dyrektorem zespołu, a taka funkcja determinuje do pracy na gruncie

⁶ A. Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Wydawnictwo Fronda, Warszawa 2012, s. 5.

⁷ G. B. L. Wilson, *A Dictionary of Ballet*, London 1962, s. 110. Za: J. Pudełek, *Tajniki sztuki baletowej*, Warszawa 1995, s. 48.

⁸ A. Chujoy, P. Manchester, *The Encyclopedia of Dance*, New York 1967, s. 200. Za: J. Pudełek, *op. cit.*, s. 48.

⁹ H. Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, London 1983, s. 94. Za: J. Pudełek, *op. cit.*, s. 48.

¹⁰ Por.: J. Pudełek, *op. cit.*, s. 39.

¹¹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 69.

¹² I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 100.

¹³ *Ibidem*, s. 100-101.

¹⁴ *Ibidem*, s. 101.

¹⁵ Por.: *Ibidem*, s. 118.

impresaryjnym, organizacyjnym, menadżerskim czy promocyjnym. Wszystkie te funkcje wymagają od niego szeregu umiejętności i interdyscyplinarnej wiedzy oraz ciągłej aktywności i determinacji¹⁶. Niejednokrotnie jednak choreograf dobiera sobie zespół współtwórców do poszczególnych składowych dzieł: dramaturga, kompozytora, scenografa, kostiumologa, reżysera mediów (video projekcje, działania interaktywne) czy reżysera światła. W takim przypadku analizuje i omawia poszczególne elementy składowe spektaklu z konkretnymi twórcami z poszczególnych dyscyplin artystycznych, korzystając przy tym z ich wiedzy i doświadczenia. Wszystko po to, by wytworzyć i zdefiniować ostateczną formę całego dzieła scenicznego.

Całościowa forma – twierdziła Doris Humphrey – jest może najtrudniejszą do opanowania częścią choreografii, jest w niej tak wiele pułapek. Trzeba się twardo skoncentrować na dokonaniu cięć, zebraniu i dopasowaniu wszystkiego w ogólny kształt, opierając się gadatliwości, wyolbrzymianiu własnego »ja«, rozchwianiu akcentów, tendencji nie do myślenia do końca. Podejście musi być nie tylko tak obiektywne, jak to tylko możliwe, ale choreograf musi również spojrzeć na swoją pracę z dystansem w sensie dosłownym – odległości pomiędzy swoją osobą a tańcem i psychologicznym – tak jakby siedząc w dziesiątym rzędzie oglądał swoje dzieło po raz pierwszy, słuchając muzyki i odbierając wrażenia jak widz, wszystkie równocześnie¹⁷.

1.2. Rys historyczny przez pryzmat funkcji kompozytora w dziele choreograficznym

Relacja muzyki i tańca – owa estetyczna współzależność istniejąca od początku dziejów ludzkości – stanowi od wieków punkt wyjścia do rozważań niezliczonej rzeszy naukowców z różnych dziedzin zarówno kultury i sztuki, jak i nauki. Zaznaczając tylko „kamienie milowe” tego związku od czasów prehistorycznych poprzez kultury pierwotne wskaźmy choćby starożytną „trójjedyną choreę”¹⁸. Platon doszedł do przekonania, że narodziła się ona z „harmonii ruchu ciała i ruchu głosu, jako odbicia ruchu duszy”, twierdząc: *W ogólności nikt, kto używa swego głosu czy to w pieśni, czy w mowie, nie jest w stanie utrzymać swojego ciała w bezruchu¹⁹*. Od jego czasów w wiekach późniejszych do idei kształtowania postaw ludzkich (tj. wychowania poprzez równoległe kształtowanie władz ciała i umysłu w tańcu oraz muzyce, wpajania wrażliwości estetycznej i moralno-społecznej obecnych w sztuce) nawiązywało wielu humanistów: od starożytnych Arystotelesa²⁰

¹⁶ Por.: J. Pudełek, *op. cit.*, s. 54-55.

¹⁷ Za: J. Pudełek, *op. cit.*, s. 47.

¹⁸ Z połączenia tych specyficznie ludzkich środków ekspresji: tańca, śpiewu oraz towarzyszącej im muzyki, w starożytnej Grecji narodziła się święta „jedność trzech”, zwana „trójjedyną choreją”. Termin ten wywodzony jest z gr. *choros*, oznaczającego 1. klepisko do tańca, 2. grupę śpiewaków, 3. przestrzeń przeznaczoną dla pieśniarzy lub z gr. *charein* – radować się, cieszyć. Rozpowszechnił go w polskiej literaturze naukowej Tadeusz Zieliński, określając mianem „trójjedynych chorei” występy antycznego chóru, które stanowiły swoiste, organiczne połączenie trzech elementów: wokalnego, instrumentalnego i tanecznego. Za: M. Burnecka, *Trójjedyna choreja*, [w:] https://akademiaorange.pl/files/framework/documents_uploadFile/fe5b0a9b6d8d7d348ba2bf117c54d29c.pdf, [data dostępu: 30.06.2015].

¹⁹ Platon, *Prawa*, Wydawnictwo PWN 1966, pkt. 816 A.

²⁰ Arystoteles (384-322 p.n.e.), *Poetyka: Podobnie bowiem jak niektórzy artyści barwami i pozami, inni głosem odtwarzają i naśladują wiele przedmiotów i czynności, jedni na podstawie sztuki, drudzy na podstawie wprawy – tak samo we wszystkich wymienionych rodzajach twórczości poetyckiej naśladownictwo odbywa się za pomocą rytmu, mowy i melodii, przy czym te środki występują każdy z osobna lub w połączeniu z drugimi. Np. samej melodii i rytmu używa muzyka klawetowa i cytrowa, i jeżeli są jeszcze inne sztuki o takim działaniu, jak gra na piszczalce; samym zaś rytmem bez melodii naśladuje sztuka tancerzy, gdyż i oni przez rytmiczne ruchy*

i Lukiana²¹, poprzez myśli Guglielmo Ebreo da Pesaro²², Molièra, Francois Delsarte'a aż po współczesnych pedagogów, choreografów czy teoretyków sztuki: Wilhelma Wundta, Maurice Bèjarta, Isadorę Duncan czy Herberta Reada. Wszystkim zaś przyświecał zbieżny cel – poprzez „wychowanie taneczne” chcieli wpłynąć na ukształtowanie *homo saltans* – „człowieka tańczącego” – pełnego wewnętrznej harmonii, wrażliwego na piękno i sztukę, świadomego możliwości swego ciała i umysłu, umiejętnie wykorzystującego swe zdolności w obcowaniu z drugim człowiekiem i światem, pełnego szacunku dla ruchu i wszelkiego życia²³. Dochodząc do czasów współczesnych analizując mnogość wypowiedzi na temat związku ruchu tanecznego z muzyką można wysnuć zakres tych relacji za Rościławem Zacharowem, rosyjskim choreografem, który spuentował: *W zasadzie taniec wykonywany jest przy dźwiękach muzyki, z której czerpie swą treść; mogą być jednak tańce wykonywane bez muzyki*²⁴.

Chcąc wskazać pierwszych znaczących kompozytorów, których nazwiska pojawiają się w kontekście tworzenia muzyki do widowisk z dominującą rolą artystycznego tańca, cofnąć się należy do epoki renesansu, kiedy to na europejskich dworach królewskich bądź szlacheckich (włoskich, angielskich, hiszpańskich, a zwłaszcza francuskich) spektakle taneczne stanowiły atrakcyjną rozrywkę. Warto przy tym zaznaczyć, iż sam taniec był jedną z gałęzi sztuki zespoloną w synkretyczną formę teatralną. Otwarcie w 1570 roku w Paryżu „Królewskiej Akademii Muzyki i Poezji”, której idea powstania nawiązywała do stowarzyszenia starożytnych artystów greckich współpracujących ze sobą przy jednym dziele²⁵, spowodowało z czasem rozkwit nowego typu widowisk, w których to współtwórcami byli mistrzowie z różnych dziedzin.

Wydarzeniem historycznym, które *de facto* otworzyło nowy okres w historii sztuki tanecznej, gdyż po raz pierwszy „zamówiono” dzieło u choreografa i kompozytora – był uświetniający wybór Henryka Walezego na króla Polski – *Le Ballet des Polonais (Balet Polaków)*. Widowisko wystawiono 19 sierpnia 1573 roku na dworze Karola IX-go, a przygotowano je na przyjęcie polskich posłów ofiarujących koronę Henrykowi III.

odtworzą i charaktery i uczucia i czynności. (...) Za: Trzy poetyki klasyczne, Arystoteles, Horacy, pseudo-Longinos, (tłum. T. Sinko), Wrocław 1951, s. 3-4.

²¹ Lukian z Samosate (ok. 120-190), *Dialog o tańcu*, Warszawa 1951: *Taniec jest dziełem, które uzewnętrznia duchowe życie. Działanie to musi pozostawać w zgodzie z rytmem i treścią muzyki, która poprzez nasze uszy przenika do naszych umysłów i do naszych serc budząc w nich wszystkie piękne, drzemiące w nas uczucia. Uczucia te wyzwala się pod wpływem muzyki i objawiają się ruchem. Ten harmonijny i natchniony ruch naszego ciała w tańcu okazuje się zgodny ze śpiewem, z nastrojem, który wywołuje w nas słuchanie pięknej pieśni lub rytmicznej melodii” (...). Kunszt ten (...) domaga się w różnorodnych gałęziach wiedzy ludzkiej wykształcenia: nie tylko w muzyce, ale także w rytmie, metryce, szczególnie też w filozofii: w fizyce i etyce (...), o ile mianowicie chodzi o przedstawienie charakterów i namiętności (...). Nieobca jest też (...) retoryka (...); nieobojętne mu jest malarstwo i rzeźba – on podobnie, jak te, ze szczególnym upodobaniem proporcje kształtów dobywa (...).*

²² Guglielmo Ebreo (Giovanni Ambrosio) da Pesaro (c. 1420-c. 1484), *De pratica seu arte tripudii* (1463): *Taniec jest dziełem, które uzewnętrznia duchowe życie. Działanie to musi pozostawać w zgodzie z rytmem i treścią muzyki, która poprzez nasze uszy przenika do naszych umysłów i do naszych serc, budząc w nich wszystkie piękne, drzemiące w nas uczucia. Uczucia te wyzwala się pod wpływem muzyki i objawiają się ruchem. Ten harmonijny i natchniony ruch naszego ciała w tańcu okazuje się zgodny ze śpiewem, z nastrojem, który wywołuje w nas słuchanie pięknej pieśni lub rytmicznej melodii.*

²³ Por.: M. Burnecka, *op. cit.*

²⁴ R. Zacharow, *Sztuka baletmistrza*, biuletyn informacyjny, MKiSZ Warszawa 1962, s. 20. Por.: *Istnienie muzyki, jako niemal nieodłącznego atrybutu towarzyszącemu ruchowi tanecznemu, jest niezwykle ciekawym zjawiskiem (...). W zasadzie taniec użytkowy nie odbywa się bez muzyki, niekiedy rezygnuje z niej balet i pantomima, wykorzystuje ten brak jako specyficzny środek oddziaływania. Muzyka może wtedy tworzyć się w wyobraźni widza, a także tancerzy, [w:] A. Pyda-Grajtel, *Charakter narodowy w muzyce i tańcach polskich – implikacje pedagogiczne*, Wydawnictwo Akademii im. Długosza, Częstochowa 2004, s. 56. „Ciszę” historia muzyki zawdzięcza paradoksalnie kompozytorowi Johnowi Cage'owi.*

²⁵ Wymienić należy chociażby poetę Jeana Antoine'a de Baïf i kompozytora Joachima Thibault de Courville.

Według źródeł zostało ono wyreżyserowane i zaplanowane od strony choreograficznej przez nadwornego skrzypka królowej francuskiej Katarzyny Medycejskiej (1519-1589) – **Balthasare'a de Beaujoyeux**²⁶.

Za libretto i teksty literackie odpowiedzialny był poeta Pierre Ronsard, zaś muzykę skomponował wybitny kompozytor flamandzki **Orlando di Lasso**, działający w tym czasie na krótko na dworze francuskim²⁷. Co ciekawe, w wielu publikacjach naukowych dopiero kolejne dzieło Beaujoyeux – *Circe-Ballet Comique de la Reine* (15.10.1581) uznaje się za pierwszy balet dworski²⁸ – muzykę skomponowali wówczas mało dzisiaj znani Girard de Beaulieu i Jacques Salmon, choć najprawdopodobniej także niektóre fragmenty są autorstwa samego Beaujoyeux²⁹. On sam – jako pomysłodawca ostatecznego kształtu widowiska dworskiego zaznaczył swoje miejsce w historii dzięki połączeniu różnych elementów w jedną całość: *muzyka wokalna i instrumentalna, arie solowe i pieśni chóralne, monologi, recytacje, dialogi rytmizowane zgodnie z muzyką, pantomina i taniec oraz efekty techniczne nie stanowiły już przypadkowej mieszaniny, lecz złączone zostały wspólną myślą przewodnią*³⁰.

Jednocześnie istotne jest wskazanie, że do tańców towarzyskich, które należały do etykiety dworskiej i nadal były tzw. „upiększą formą towarzyskich stosunków” – czyli m.in. tańczonych podczas balów – zanika niemal w pełni akompaniament wokalny na rzecz instrumentalnego (np. lutnie, skrzypce, flety, tamburi, także harfy i trąby przy okazjach bardziej uroczystych)³¹.

W czasach baroku – niejako podążając drogą B. Beaujoyeux w kwestii tworzenia spektakli tanecznych – balet dworski we Francji wzniósł się na wysoki poziom artystyczny. Na ten fakt choćby wywarli wpływ humaniści zrzeszeni pod nazwą „Plejada”³², którzy swoimi postulatami głoszącymi „stworzenie widowiska na wzór greckich tragedii pragnęli (...) wskrzesić orkiestrę, połączyć poezję, muzykę i taniec w jedną całość”³³. Tym samym – w dużym stopniu – wpłynęli na ukształtowanie się w XVII wieku we Francji formy widowisk z dominującą rolą tańca czyli baletu dworskiego – zarówno prezentowanego solistycznie jak i zespołowo, dopełnionego o pantominę, akrobatykę, a dodatkowo ze śpiewem (solowym i chóralnym), recytacją, intermezzami instrumentalnymi. Spoiwem łączącym cały spektakl było libretto bazujące na literaturze czy poezji, które definiowało treść baletu. W relacji tańca z muzyką przywiązywano choćby większą uwagę do zgodności kroków w stosunku do metroritmiki akompaniamentu muzycznego, jak również do rytmu

²⁶ Baldassare da Belgioioso, franc. Balthazar de Beaujoyeux (ok. 1535- ok. 1587) – pochodzący prawdopodobnie z Belgioioso w Lombardii włoski skrzypek i choreograf, działający w Paryżu na dworze królewskim.

²⁷ Prawdopodobnie były to różnorodne utwory muzyczne zestawione według potrzeby dramaturgicznej, możliwe też, że niektóre powstały wcześniej, a zostały jedynie „stylistycznie dostosowane” lub „przearanżowane” przez kompozytora. Por.: Ewa Kociszewska, [w:] http://www.academia.edu/1925544/War_and_Seduction_in_Cybeles_Garden._Contextualizing_the_Ballet_des_Polonais, [data dostępu: 25.07.2015].

²⁸ Monumentalne widowisko z choreografią ułożoną przez Beaujoyeux stanowiło sceniczną ilustrację homerowskiego wątku Odysei rozgrywającego się na wyspie Kirke. Spektakl odegrano w obecności Henryka III i królowej matki Katarzyny Medycejskiej z okazji zaślubin księcia Anne'a de Joyeuse (jednego z *mignons* – faworytów króla) z Małgorzatą Lotaryńską [Marguerite de Lorraine] (starszej siostry królowej Ludwiki, żony Henryka III). Por.: P. Kencki, [w:] <http://www.ispan.pl/p.-kencki-moliere-morsztyn-marysienka.pdf>, [data dostępu: 25.07.2015].

²⁹ Za: *Early Music History*, vol. 22, red. I. Fenlon, Cambridge University Press 2003, s. 4-11.

³⁰ I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, PWM, Kraków, s. 94.

³¹ *Ibidem*, s. 99: „Każdy z tych instrumentów (zawsze trzech) miał swój niezależny głos, zaś różnorodność kroków wymagała częstych zmian w rytmach i tempach, toteż muzycy improwizowali kontrapunkt trzygłosowy”.

³² Plejada (z francuskiego *Pléiade*), grupa poetów renesansowych we Francji działająca w poł. XVI wieku. Uważa się, że ich twórczość dała początek nowożytnej poezji francuskiej. Por.: J. Dorata: P. Ronsard, J. Du Bellay, P. de Tyard, J. A. de Baiff, E. Jodelle, R. Bèlleau. Za: K. Dybeł, B. Marczuk, J. Prokop, *Historia literatury francuskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

³³ I. Turska, *op. cit.*, s. 105.

fraz poetyckich. Niemniej jednak – w opinii licznych muzykologów – sama muzyka komponowana do tych baletów posiadała „niski poziom”³⁴ z wielu powodów:

- komponowali ją najczęściej nadworni skrzypkowie bądź pedagodzy tańca (deklarujący jednakże umiejętność gry na jakimś instrumencie);
- obsada wykonawcza mogła być nawet bardzo liczna (soliści wokaliści, chóry, zespół smyczkowy, zespół kameralny, zespół instrumentów dętych), ale jej możliwości barwowe nie przekładały się na duże zróżnicowanie w sferze agogicznej czy dramaturgiczno-ekspresyjnej – wręcz była „monotonna”;
- od strony budowy formalnej składała się z niewielkich rozmiarów utworów, niemal tematów o długości jednej frazy tanecznej – stale powtarzanej;
- *ilustracyjność muzyki sprowadzała się do naiwnych naturalistycznych efektów (naśladowanie ludzkiego krzyku lub głosów zwierząt, wycia wiatru, piania koguta itp.) lub powierzchownego traktowania postaci: żołnierze kroczyli w takt wojennej pobudki, w tańcach wieśniaków przewijały się motywy ludowe*³⁵;
- indywidualności nadawały – dzięki tekstom literackim bądź poetyckim – partie wokalne, jak również – w sferze polifonicznej – ansamblove czy chóralne.

W innych krajach Europy w tym czasie historycznym – podobnie jak we Francji – poziom artystyczny muzyki towarzyszącej widowiskom tanecznym nie był wysoki. Zarówno angielskie *mask*³⁶ czy hiszpańskie *danzas habladas* bazowały muzycznie oraz choreograficznie na stylizacjach tańców ludowych czy narodowych, a ich charakter zdecydowanie nawiązywał do nastojów ludycznych i populistycznych niż metafizycznych.

Wartość artystyczną muzyki do tańca podniosła dopiero twórczość **Jean-Baptiste'a Lully'ego** – od roku 1685 nadwornego kompozytora króla Francji **Ludwika XIV-go**, utytułowanego „Nadintendentem Muzyki Królewskiej”. Jest rzeczą znaną, że taniec na dworze Ludwika XIV-go stanowił jeden z ważniejszych elementów życia kulturalnego. Każdy pobierał lekcje tańca, sam król spędzał kilka godzin dziennie ucząc się tej sztuki, a swój przydomek *Le Roi Soleil* – zyskał dzięki roli Apollina – króla Słońca, którą zagrał w balecie *Le Ballet de la Nuit*. Warto zwrócić uwagę na to, jak bardzo taniec barokowy wpływał na komponowaną ówczesnie muzykę. Jean-Baptiste Lully (przybyły do Francji z Florencji w 1646 roku jako Gianbattista Lully, a w roku 1652 wstąpiwszy w służbę króla) odebrał wykształcenie muzyczne już w tzw. duchu francuskim, nie włoskim. Wyróżniał się jako skrzypek, aktor komediowy, ale przede wszystkim tancerz i kompozytor, który twierdził, że „Muzyka jest ruchem. Musi być ruchem!” W istocie, *być może niejako na przekór swoim czasom, wyobraźni muzycznej Lully'ego nie pobudzała ani zmysłowa melodyka stylu »bel canto«, ani ekspresywne możliwości harmoniki, lecz idea abstrakcyjnego rytmu i ruchu, w których ramach był niedościgniony. Sprawiało to, że mimo różnorodnych wpływów jego muzykę można uznać za twór niewątpliwie indywidualny*³⁷. Funkcję, jaką miała spełniać jego muzyka w zamyśle Ludwika XIV-go określił sam Król: *Muzyka jest ucieleśnieniem harmonii i z tego powodu ma do odegrania ważną polityczną rolę w państwie, które chce stworzyć. Służy państwu i Bogu. Mój nadworny muzyk nie może się prowadzić jak hulaka! Francja musi mieć najpiękniejszą muzykę w całej Europie. I najbardziej szanowaną*³⁸.

Lully, który przy wielu dziełach baletowych współpracował z jednym z najwybitniejszych komediopisarzy w dziejach literatury francuskiej – Molièrem (właściwie Jean Baptiste Poquelin) przy tzw. *comédie-ballets*, oraz choreografem Pierrem Beauchamps,

³⁴ *Ibidem*, s. 108.

³⁵ I. Turska, *op. cit.*, s. 108.

³⁶ Zachowanym najslynniejszym maskiem angielskim był pochodzący z 1634 roku *Comus* z muzyką Henry'ego Lawes'a.

³⁷ Za: M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, Warszawa 1970, s. 229; Por. także: <http://www.barbarzynca.com/mit-i-spektakl-konteksty-opery-barokowej> [data dostępu: 26.07.2015].

³⁸ Za: M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, Warszawa 1970, s. 204.

jest autorem muzyki do m.in.: *Les Noces de Pélée et de Thétis* (1654), *Les Plaisirs* (1655), *L'Amour malade* (1657), *Les Saisons* (1661), *La Naissance de Vénus* (1665), *Les muses* (1666), *Le Bourgeois Gentilhomme* (1673).

Po śmierci Jean Baptiste Lully'ego w roku 1687 widowiska taneczne wywodzące się z baletów dworskich ale rozbudowane jako formy mieszane – wokalnie-instrumentalnie – nadal były tworzone i kultywowane na dworach królewskich Europy. Przechodząc ewolucję gatunkową (od *comédie-ballets*, przez *tragédie-ballets* aż do *opéra-ballets*) udratyzowane oraz pełne patosu w treści i formie zyskały swoją świetność dzięki muzyce kolejnego z wielkich kompozytorów francuskich – **Jean-Philippe'a Rameau** (1683-1764). Wzbogacił on chociażby struktury harmoniczne oraz instrumentację partii zespołowych. Same opero-balety stały się widowiskami „już bez dialogów mówionych, zbudowane tematycznie na różnych wątkach treściowych, odmiennych dla każdego aktu a zakończone (...) tzw. apoteozą”³⁹. Kompozytor jest twórcą muzyki do m.in. *Kastor i Polluks* (1725) czy *Les Indes Galantes* (1735)⁴⁰.

Pomimo pewnych wyjątków – w wieku XVIII i XIX-tym w dalszym ciągu panuje pierwszy typ relacji muzyki i tańca (według typologii Janiny Pudełek), kiedy muzyka przyporządkowana jest tańcowi, *który wykorzystuje przede wszystkim jej wartości rytmiczne jako akompaniament (...)*⁴¹. Niemniej jednak teoretycy tańca i choreografowie niezwykle istotnie traktowali sferę dźwiękową towarzyszącą tańcowi, przynajmniej w traktatach dyskursywnych, podkreślając także wiedzę muzyczną, którą powinien posiadać tancerz. O tym świadczą poglądy m.in. wybitnego **Jean-Georges'a Noverre'a** (1727-1810) w *Lettres sur la danse et les ballets* (1760): *Dobór odpowiedniej muzyki jest dla tańca istotny, jak dobór słów i długość frazy dla mowy. To właśnie tempo i melodyczna linia muzyki ustalają i decydują o ruchach tańca. (...). Ze względu na intymne pokrewieństwo muzyki i tańca znajomość muzyki przyniesie choreografowi praktyczne korzyści. Umożliwi mu przekazanie kompozytorowi pomysłów, a jeśli jego wiedzy towarzyszy upodobanie, będzie mógł sam komponować muzykę, lub wskazać kompozytorowi zasadnicze tematy, które powinny inspirować jego pracę. (...). Baletmistrz nie znający muzyki będzie źle frazować melodie, nie uchwyci ich nastroju ani charakteru, nie dostosuje ruchów tanecznych do taktu muzycznego z niezbędną precyzją i finezją słuchu, chyba że obdarzony jest wrodzoną wrażliwością tego organu, darowaną częściej przez naturę niż przez sztukę, a stojącą znacznie wyżej od nabytej przez pilne ćwiczenia*⁴². W praktyce choreograficznej Noverre korzystał z utworów stworzonych przez mało znanych, a nieraz średniej klasy kompozytorów, jak J. Starzer, J.-J. Rodolphe, F. Granet czy F. J. Deller, jednostkowo biorąc się za dzieła autorstwa J. P. Rameau, Ch. W. Glucka czy W. A. Mozarta. Podobnie twierdził także **Carlo Blasis** w *Kodeksie Terpsychory: Między tym, co widzimy i tym, co słyszymy powinna istnieć doskonała jedność. Idee kompozytora powinny zgadzać się z ideami choreografa, a wyniki pracy obu powinny być zawsze najściślej i najdoskonalej związane. Partytura zaś powinna opisywać charaktery postaci i ich uczucia, powinna starać się wzmocnić i dopełnić obraz*⁴³. Jako choreograf Blasis najczęściej stosował tzw. „składankę” z utworów różnych kompozytorów, jak N. Bajetti'ego, G. Panizza czy F. A. Blasisa Ojca.

Dla wielu wybitnych ówczesnych kompozytorów ten „specyficzny” rodzaj twórczości – nieraz nazywany „niewolniczym” – nie stanowił powodu do podejmowania współpracy z choreografami, stąd w wieku XVIII- i XIX-tym *balet dysponował kadrą kompozytorów*

³⁹ I. Turska, *op. cit.*, s. 121.

⁴⁰ Należy w tym miejscu zauważyć, że zarówno te kompozycje Lully'ego, jak i Rameau, które powstały jako muzyka do tańca, do dzisiejszego dnia wykonywane są z sukcesem także w salach koncertowych niezależnie od choreografii – jako muzyka absolutna.

⁴¹ Por.: J. Pudełek, *op. cit.* s. 15.

⁴² J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets I*, s. 37, rozdz. VIII, s. 60.

⁴³ C. Blasis, *Code of Terpsychore*, London 1830, s. 189.

wyspecjalizowanych w produkowaniu partytur baletowych bądź ze składek różnych istniejących już utworów nie-najwyższych lotów, bądź z podobnych kompozycji własnych⁴⁴. Twórczość Cesara Punghi, Ricarda Drigo czy Ludwiga Minkusa stanowi tego przykład⁴⁵. Komponowali muzykę według przygotowanego przez choreografa konceptu, zawierającego ustaloną np. liczbę taktów czy tempo każdego numeru. Z drugiej strony choreografowie nie dbali o późniejszą instrumentację tych fragmentów, układając do nich ruch bezpośrednio po dostarczeniu wersji wyciągu fortepianowego, często nawet jednogłosowego. Po zorkiestrowaniu okazywało się częstokroć, że brzmienie dobranych instrumentów nie podkreśla idei dramaturgicznej czy choreograficznej, wręcz stanowiąc nieraz swoisty „pastisz” (jak taniec nimf przy dźwiękach instrumentów dętych blaszanych)⁴⁶. Kompozytorom także nie musiało zależeć na szczególnej inwencji, gdyż założona *a priori* „taneczność” (dotycząca z reguły dostosowania prostego rytmu do wpadającej w ucho melodii, a utrzymana w formie okresowej) miała służyć akompaniamentem dla opisu tancerzy (nawet z zaplanowanym rozmieszczeniem akcentacji, fermat, *accelerando* – wreszcie pauzy czy zawieszenia na aplauz publiczności po wykonaniu solisty). Nie należy w tym miejscu jednocześnie pominąć tych chlubnych przypadków dzieł baletowych o dużych muzycznych walorach artystycznych, których kompozytorzy – pomimo ściśle zaplanowanych działań przez choreografa – stworzyli wartościowe dzieła. Należą do nich *Giselle* z choreografią Jeana Coralli'ego i Jules'a Perrot'a, w której kompozytor Adolf Adam zaplanował muzyczne „leitmotivy” dla charakterystyki występujących postaci, a cały utwór podkreśla szczególnie skontrastowane sceny płynące z nastoju zaplanowanej akcji dramaturgicznej. Innym przykładem jest *Coppélia* z oryginalną choreografią Arthura Saint-Léona – do muzyki Leo Delibesa. Jednak bodaj najwybitniejsza muzyka baletowa, która powstała w tych „niewdzięcznych” służebnych choreografowi okolicznościach, a jej artystyczny walor spowodował nie tylko dowartościowanie samego dzieła choreograficznego ale i fakt, że do dzisiaj wykonuje się ją w salach filharmonicznych niezależnie od baletu – jest autorstwa **Piotra Czajkowskiego**. Jego partytury *Jeziora łabędziego*, *Śpiącej Królowny* czy *Dziadka do orzechów* wydawały się pierwotnie „nie-taneczne” i „nieodpowiednie dla baletu”, o czym pisał choćby polski recenzent po prapremierze *Jeziora łabędziego* w Warszawie w 1900 roku: [Czajkowski] zapomniał, że wszelkie pas wymierza się rytmiką, że tylko w muzyce „do słuchu” można skracać dowolnie wymiary rytmiki i przerzucić akcenty zasadnicze danej formy tanecznej. Stąd też muzyka do wielu tańców „Jeziora”, mimo niezaprzeczoną piękność melodyjną, harmoniczną i instrumentacyjną, nieszczególne przysługi daje tancerzom, bo krępuje im swobodę ruchów, zaciera w nich poczucie miary rytmicznej, pobudza niepokój, a ten znów wyprowadza ich z taktu.⁴⁷ Współpraca choreografa Mariusa Petipy z Czajkowskim, dzięki pozostawionym materiałom archiwalnym w postaci listów czy relacji

⁴⁴ J. Pudełek, *op. cit.* s. 16.

⁴⁵ „Ktoś dowcipny wynalazł nawet dla tych dostawców muzyki baletowej trafne określenie *Drinkus*”, [w:] J. Pudełek, *op. cit.*, s. 17.

⁴⁶ *Muzykę baletową instrumentowano zwykle na sposób tzw. „muzyki salonowej”. Posługiwano się wprawdzie większym składem orkiestry, lecz właściwości brzmieniowe poszczególnych instrumentów służyły tylko do uzyskania niewyszukanych efektów ilustracyjnych, a nie do tworzenia bogatej, zróżnicowanej kolorystyki. Jeśli chodzi o skalę nastojów to ograniczono się do kontrastowania scen pełnych ckliwego liryzmu, wyrażanego najczęściej sentymentalną, rozlewną melodią (...) – z solo skrzypiec czy wiolonczeli – rozgrywającymi się na tle narastającego fortissimo instrumentów dętych lub orkiestrowego tutti (...). Poszczególne „numery” oparte były na tematach znanych walców, polek, marszów czy romansów o prostych formułach rytmicznych. 8- lub 16-taktowe okresy powtarzały się symetrycznie bez żadnych zmian, czasem tylko w innej tonacji, [w:] A. Bryl, *Współpraca choreografa z kompozytorem na przykładach...*, praca pisemna (op. ped. A. Nawrocka), AMFC 2010, s. 1-2.*

⁴⁷ A. Poliński, „Kurier Warszawski” nr 360 [31.12.1900]; Za: J. Pudełek, *op. cit.*, s. 17.

dot. wytycznych stanowi doskonały przykład funkcji, jaką zgodził się wypełnić kompozytor dla sprostania planom choreografa⁴⁸.

Początek wieku XX-go to czas rozwoju nowych tendencji zarówno w tańcu, jak i muzyce, które wpłynęły także na wspólne relacje pomiędzy tymi dziedzinami sztuki w kontekście dzieł baletowych. Twórczyni tańca wyzwolonego Isadora Duncan *zrażona przejawami dekadencji w balecie klasycznym postanowiła wyzwolić taniec z wszelkich obowiązujących dotychczas rygorów. Sięgnęła po wzbronioną dotąd baletowi muzykę poważną (Chopin, Bach, Beethoven)*⁴⁹. Za jej przykładem poszli w swej twórczości scenicznej choćby Michaił Fokin⁵⁰, a kolejno także – za sugestią Diagilewa – inni choreografowie współpracujący z Baletami Rosyjskimi i nie tylko. Reforma była w efekcie dwubiegunowa: *przy tworzeniu nowych baletów choreografowie coraz częściej współpracowali z wybitnymi kompozytorami i to na zasadzie pełnego partnerstwa. Coraz częściej też i coraz śmielej sięgali po istniejące już utwory, uznawane dotąd za nietaneczne*⁵¹. W tym miejscu należy wspomnieć o szwajcarskim pedagogu muzycznym i kompozytorze **Emilu Jaques-Dalcroze'ie**, którego metoda (system umuzykalnienia ruchowego zwany „rytmiką” czy „plastyką ożywioną”) zaważyła na istotnych zmianach w edukacji tancerzy i na stosunku choreografów do muzyki⁵². Od tego czasu w historii tańca odnajdujemy wiele przykładów ciekawej i partnerskiej współpracy pomiędzy choreografem i kompozytorem. Efekty w postaci dzieł wybitnych – zarówno pod względem ruchowym jak i muzycznym – reprezentują chociażby te, za które od strony kompozytorskiej odpowiadał **Igor Strawiński**. Kompozytor o niezwykłym talencie, a jednocześnie idealista i perfekcjonista, który nie proponował choreografom muzyki łatwej i lekkiej, a przeciwnie stawiał przed nimi wyzwania natury ekspresyjnej, dramaturgicznej a jednocześnie rytmicznej czy metronomicznej. Dla **Michała Fokina** stworzył *Pietruszkę* i *Ognistego ptaka*, dla **Wacława Niżyńskiego** niezwykle *Święta wiosny*, dla jego siostry **Bronisławy Niżyńskiej** *Wesele*, dla **George'a Balanchine'a** m.in. *Apollo i muzy*, *Pocałunek wieszczki* czy *Agon*. O wszystkich tych dziełach powstała niezliczona ilość publikacji, dzięki którym możemy poznać nie tylko samo dzieło, ale przede wszystkim postaci współtwórców w kontekście procesu pracy nad nim, poglądów i relacji między nimi. Pierwsze kontakty Strawińskiego z Fokinem w przygotowaniach do *Ognistego ptaka* opisywane są jako praca zgodna i twórcza, kiedy to partytura (*de facto* jako wyciąg fortepianowy) powstała bardzo szybko, zachwycając Diagilewa już po linii melodycznej introdukcji. Tematyka baletów nawiązująca do kultury rosyjskiej wpływała także na stylistykę muzyki, bowiem Strawiński głosił, że muzyka musi odwoływać się do tradycji – widział w tym przypadku ścisłą symbiozę pomiędzy treścią, tańcem i muzyką. Inspirowała go zarówno muzyka wschodu, jak i zachodu, dawna i awangardowa, czego dowodzi cała jego twórczość kompozytorska⁵³. Spotkanie z Wacławem Niżyńskim przy okazji *Święta wiosny*

⁴⁸ O współpracy P. Czajkowskiego i M. Petipy przy tworzeniu *Śpiącej Królowy* od roku 1886 – pisze m.in. I. Turska, *Balety Piotra Czajkowskiego*, PWM, Kraków 1981.

⁴⁹ J. Pudełek, *Z historii baletu*, COMUK, Warszawa 1981, s. 28.

⁵⁰ Michaił Fokin: *Nowy balet, protestując przeciwko niewolniczej zależności od muzyki czy od scenicznej dekoracji, a uznając związek tych sztuk tylko na warunkach całkowitej równości, daje zupełną swobodę zarówno scenografowi, jak i kompozytorowi. W przeciwieństwie do starego baletu, nowy balet nie wymaga 'baletowej' muzyki jako akompaniamentu do tańca, przyjmuje każdego rodzaju muzykę pod warunkiem, by była ona dobra i pełna wyrazu. Nie narzuca żadnych specyficznych „baletowych” warunków ani kompozytorom ani scenografowi, lecz pozostawia całkowitą wolność ich siłom twórczym*, [w:] *Folkine's Five Principles*, „The Times”, London 1914, pkt. 5.

⁵¹ J. Pudełek, *Tajniki sztuki baletowej*, AMFC Warszawa 1995, s. 17.

⁵² W 1911 roku, kiedy Jaques-Dalcroze przenosi się do Instytutu *Rhythmische Bildungsanstalt* w Hellerau (Niemcy) wśród obserwatorów i uczestników zajęć byli już m.in. Wacław Niżyński i tancerze z zespołu Diagilewa i teatrów rosyjskich. Por.: E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, WSiP Warszawa 1992, s. 167.

⁵³ Alicja Jarzębska przypuszcza, iż specyficzna metoda kompozytorska Strawińskiego, polegająca na montażu pewnych „obrazów brzmieniowych”, była inspirowana rozwiązaniami w dziedzinie dekoracji wystawianych

(1913) znane jest nie tylko z finalnie genialnego rezultatu, który zrewolucjonizował dzieje zarówno tańca jak i muzyki⁵⁴, a na pewno już światopogląd widzów – ale także z faktu ogromu trudności, które sprawiała Niżyńskiemu muzyka Strawińskiego⁵⁵. Było to być może jednym z powodów, dla którego Diagilew zaangażował uczennicę E. Jaques-Dalcroze'a – Marie Rambert – aby pomóc choreografowi w zrealizowaniu skomplikowanej zwłaszcza metro-rytmicznie partytury dzieła. Pomocna była także siostra Niżyńskiego – Bronisława, która to z kolei parę lat później sama stworzyła choreografię do utworu Igora Strawińskiego *Wesele*⁵⁶. Pracę nad baletem wspominała następująco: *Problem zrozumienia muzyki nie mógł być dla mnie rozwiązany jako dokładne naśladowanie skomplikowanej asymetrycznej rytmiki Strawińskiego (...) na dostosowywaniu do niej kroków, co wydawało mi się nie tylko niewykonalne, lecz nawet absurdalne z tanecznego punktu widzenia. Łącząc kilka taktów muzyki, robiłam z nich takt choreograficzny, który jeżeli nawet nie zgadzał się dokładnie z oryginałem, podporządkowany był brzmieniu muzyki*⁵⁷. Natomiast Strawiński pamiętał ten proces w ten sposób: *Muszę powiedzieć, że realizacja sceniczna „Wesela”, chociaż zrobiona z niezaprzeczalnym talentem, nie odpowiadała moim początkowym zamierzeniom. Wyobrażałem sobie ten spektakl jako „divertissement” i tak też chciałem go nazwać. Nie zamierzałem odtwarzać obrządków chłopskiego wesela, a etnograficzne zagadnienia obchodziły mnie bardzo niewiele. Zależało mi na skomponowaniu czegoś w rodzaju ceremonii scenicznej, wykorzystującej na swój sposób elementy rytualne, jakich obficie dostarczały mi wiejskie zwyczaje weselne, ustalone w Rosji od wieków. Czerpałem z nich inspirację, zachowując jednak zupełną swobodę wyzyskania ich według własnego uznania. Tymczasem Diagilewowi zupełnie nie odpowiadały moje zamysły. Uważałem, że nie mam prawa sprzeciwić się wystawieniu samego spektaklu. Stwierdziwszy zatem, że proponowana realizacja sceniczna nie kompromituje mojego dzieła, zgodziłem się, choć wbrew przekonaniu na inscenizację Diagilewa*⁵⁸.

Przykładem partnerstwa twórczego opartego na pełnym zrozumieniu i zaufaniu, które wynikało także z wzajemnej sympatii i szacunku jest relacja Strawińskiego z Georgem Balanchinem, o czym świadczą nie tylko ich wspólne dzieła, jak również liczne anegdoty⁵⁹. Sam Balanchine, uznawany przecież za niezwykle muzycznego z racji nie tylko wychowania w rodzinie muzyków⁶⁰, ale i poprzez swój stosunek do muzyki pełen przygotowania

baletów. Scenografia dzieła była zawsze bardzo przemyślaną, logiczną całością, stanowiącą sekwencję poszczególnych obrazów. Strawiński konstruował swoje utwory w podobny sposób”. Por.: A. Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002, s. 186.

⁵⁴ Jann Pasler za kompozycję przełomową w twórczości Strawińskiego uznaje *Święto wiosny*, twierdząc, że taka technika komponowania sprzyjała maksymalnej integracji dzieła scenicznego: (...) *poprzez wizualno-audytywną synchronizację wydarzeń dźwiękowych i wizualnych w balecie, technika kontrastowania, zestawiania i nakładania pomaga wyjaśnić, dlaczego krytycy pierwszych widowisk muzycznych byli zaskoczeni zdumiewającą odpowiednością między sztukami i pisali, że to, co się widzi idealnie koresponduje tym, co się słyszy (...)*; Jann Pasler, *Music and Spectacle in „Petruška” and „The Rite of Spring”*, s. 66, 67, 73; Za: A. Jarzębska, *op. cit.*, s. 186-187.

⁵⁵ Istnieje wiele anegdot o tym, jak kompozytor uczył go liczenia taktów, dając choreografowi odczuć swój pobłażliwy stosunek, jeśli nie niechęć. Por.: R. Vlad, *Strawiński*, PWM Kraków 1974, s. 51-56. Po premierze *Święta wiosny* Strawiński o choreografii Niżyńskiego stwierdził: *Ogólne wrażenie, jakie odniosłem wtedy i jakie wciąż mi z tej choreografii pozostaje, to nieświadomość, z jaką ułożył ją Niżyński... Jakże była daleka od tego, czego chciałem!* Za: R. Vlad, *op. cit.*, s. 56.

⁵⁶ Prapremiera odbyła się 13 czerwca 1923 roku w Paryżu w Théâtre de la Gaîté-Lyrique.

⁵⁷ Za: C. Crisp, M. Clarke, *Making a Ballet*, Londyn 1974, s. 132.

⁵⁸ Za: I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, PWM, Kraków 1974 lub I. Strawiński *An Autobiography*, Publ. M. J. Streuer, New York 1958, s. 106.

⁵⁹ Por.: J. Pudełek, *Tajniki sztuki baletowej*, s. 18.

⁶⁰ Urodzony w Gruzji jako Gieorgij Melitonowicz Bałancziwadze (1904-83) był synem gruzińskiego kompozytora Melitona Bałancziwadze, a bratem kompozytora Andrieja Bałancziwadze. Por.: *Encyklopedia muzyki* (red. A. Chodkowski), PWM Warszawa 1995, s. 76.

teoretycznego, zasłynął z dzieł monumentalnych tzw. baletu symfonicznego (nazwanego przez analogię do symfoniki). Warto wspomnieć o jednej z ostatnich kompozycji, będącej niejako efektem doświadczeń zebranych w czasie trwania wieloletniej współpracy Strawińskiego z Balanchinem, a stanowiącej wzór twórczej synergii – a mianowicie *Agon*⁶¹ (1957). Sam tytuł odnosi się do idei rywalizacji⁶², która zdominowała koncepcję choreograficzną, ułożoną z matematyczną niemal dokładnością – z predylekcją do liczby „12” (widocznej zarówno w ilości wykonawców, budowie formalnej 12-to ogniowej czy w użyciu skali dodekafonicznej przez kompozytora). Rewolucyjne w swoim czasie poglądy Strawińskiego na istotę realizacji scenicznej dzieła muzycznego przedstawiały się następująco: jego zdaniem muzyka sama w sobie nie była w stanie wyrazić w pełni swojej treści, a u podstaw widowiska muzycznego leżało założenie, iż konstrukcja i ekspresja muzyki może być uwidoczniiona ruchem ludzkiego ciała oraz skorelowana z urodą obrazów plastycznych⁶³: *Nigdy nie znośmę słuchania muzyki z zamkniętymi oczyma bez uczestniczenia wzroku. Widzenie gestu i ruchu różnych części ciała, które biorą udział w tworzeniu muzyki, jest zasadniczym warunkiem uchwycenia jej całości. Gdyż wszelka muzyka wymaga jeszcze jakiegoś sposobu uzewnętrzniania, aby słuchacz mógł ją odebrać*⁶⁴. Z kolei George Balanchine opisuje swoje metody stosowane w poszukiwaniu inspiracji do tworzenia w sposób następujący: *Gdy mam stworzyć balet, zaczynam w dwojaki sposób: albo zaczynam od pomysłu i szukam odpowiedniej muzyki, albo szukam jakiegoś utworu muzycznego, który nasunie mi pomysł (...) Gdy zaczynam od pomysłu wolę mieć muzykę specjalnie dla mnie komponowaną i być w stałym kontakcie z kompozytorem, gdy on ją pisze. Staram się powiedzieć dokładnie czego chcę i wspólnie ustalamy ogólny nastrój i czas niektórych sekwencji tanecznych*⁶⁵.

Balanchine – oprócz utworów zamawianych specjalnie dla nowej choreografii – pozostawił szereg dzieł baletowych ułożonych do muzyki wielkich kompozytorów dawnych epok, zwłaszcza utworów powstałych w zdecydowanej większości jako „muzyka absolutna” (m.in. symfonie, koncerty itp. – od baroku po mu współczesne). Nie był w tym działaniu jednakże odosobniony, bo jak pisze Janina Pudełek: *swoboda, z jaką współcześni choreografowie posługują się niekiedy muzyką i to często najszacowniejszą, stanowi swoisty powrót do tradycji końca XVIII i XIX wieku, gdy partytury baletów bywały collage'ami, złożonymi z utworów, przeróbek wielu kompozytorów i gatunków muzycznych, dobieranych i przykrawanych wyłącznie pod kątem potrzeb choreografa. Różnica polega na tym, że przodkowie korzystali przeważnie z lżejszej, nie zawsze wybitnej muzyki, podczas gdy dziś przedmiotem collage'u stają się nawet najszacowniejsi kompozytorzy. Z tego powodu właśnie*

⁶¹ Tytułem *Agon* nazwany został program Instytutu Muzyki i Tańca, którego idea przedstawiała się następująco: *Wyjściowym punktem programu jest zamówienie przez festiwal dzieła u pary twórców: kompozytor-choreograf. Już na etapie planowania dzieła kompozytor i choreograf muszą połączyć siły twórcze w procesie kreowania wspólnego dzieła. Nie można więc przekazać nagranych dzieł wybranemu przez festiwal choreografowi. Musi być to oryginalna kompozycja, zamówiona u wnioskującej pary twórców na potrzeby konkretnego premierowego wykonania podczas festiwalu i nigdy wcześniej nieprezentowana. Od strony muzycznej dzieło musi stanowić utwór z gatunku współczesnej muzyki elektronicznej na taśmę lub utwór na taśmę i dowolny instrument solowy. W kompozycji może być wykorzystany głos ludzki, ale tylko jeśli będzie nagrany na taśmie. W wykonaniu „na żywo” może być wykorzystana tylko solowa partia instrumentalna. Maksymalny czas trwania dzieła wynosi 45 min., możliwe są formy krótsze. Za: <http://imit.org.pl/bip/news/19/15/Agon-Program-zamowien-kompozytorsko-choreograficznych.html>, [data dostępu: 26.07.2015].*

⁶² gr. *agōn* – zawody, sport, zawodnictwo.

⁶³ Por.: A. Jarzębska, *op. cit.*, s. 198.

⁶⁴ I. Strawiński, *op. cit.*

⁶⁵ G. Balanchine, *Complete stories of the Great Ballets*, Nowy Jork, 1954, s. 525. Za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków, 2000, s. 120.

to, co niegdyś było powszechnie przyjętą i niekwestionowaną praktyką, stało się dziś przedmiotem kontrowersji⁶⁶.

Najbardziej awangardowa para twórców, których zespolone działania muzyczno-ruchowe zaznaczyły trwały ślad zarówno na tańcu jak i muzyce, to Amerykanie – kompozytor **John Cage** i choreograf **Merce Cunningham**. W 1944 roku miał miejsce pierwszy występ łączący muzykę graną na żywo przez Cage'a i taniec Cunninghama. Cunningham – zainspirowany przez Cage'a – *zajął się przypadkiem, jako narzędziem kompozycji również w tańcu. Jego ambicją było tworzenie abstrakcyjnych prac pozbawionych jakiegokolwiek narracji i jakiegokolwiek dramatyzmu. Chciał badać ruch w stanie czystym i odkrywać jego autonomiczne prawa. Nie dziwi więc, że to właśnie Cunningham był pierwszym choreografem, który zdecydowanie oddzielił taniec od muzyki, co nie znaczy, że w jego spektaklach jej nie było. Chodziło o to, by struktury choreograficzne, będące celem samym w sobie, nie ilustrowały muzyki, ale współistniały z nią na równych prawach.*⁶⁷ Merce Cunningham był zatem tym, który *przesunął granice choreografii, wyzwalając taniec z ograniczeń opowieści i muzyki*⁶⁸. Przez całe swoje życie artystyczne choreograf starał się bazować na tym, co aktualnie się dzieje w świecie w różnych dziedzinach, m.in. „zapoznał świat tańca amerykańskiego z muzyką konkretną i elektroniczną, korzystał z nowinek technologicznych jak wideosynteza, telemetria za pomocą fal radiowych, radary i transmisja ultradźwiękowa, fotoelektryczne czujniki ruchu czy program *Life Forms/Dance Forms* (od 1991), a *Trackers* (1991) było przełomem, w którym Cunningham po raz pierwszy użył komputera jako narzędzie kompozycji.

Maurice Béjart – niezwykle admirał muzyki XX-go wieku, który stworzył wiele swoich choreografii do utworów kompozytorów mu współczesnych – w eseju poświęconym tańcowi i muzyce opisał swoje wnioski na temat relacji pomiędzy tymi dziedzinami sztuk następująco: *Można podzielić te inspiracje czy związki muzyka-taniec na cztery kategorie. Po pierwsze, co wydaje się najbardziej naturalne, że to muzyka jest punktem wyjścia twórczego procesu choreograficznego. W moim przypadku miało tak miejsce przy tworzeniu np. „Święta wiosny”, „Marteau sans maître” czy „IX-tej Symfonii”. Słucham utworu, jego muzyczne continuum mnie pociąga i stopniowo powstają w mej wyobraźni serie form abstrakcyjnych i wrażeń dynamicznych, często liryzm nieepizodyczny się pojawia i dopiero rozpoczyna się długi proces pracy, jednocześnie muzyczny i przestrzenny (o czy powiemy później). Następnie są balety, w których na pierwszy plan konstrukcyjny wysuwa się strona dramaturgiczna, treść literacka mnie fascynuje i jej podporządkowuję muzykę, którą dopiero szukam w dalszej kolejności. Pierwszy sposób, w który działałam to „zamówienie” muzyki u kompozytora: po raz pierwszy było to przy okazji propozycji „Maggio Fiorentino” stworzenia przez mnie baletu inspirowanego dziełem Petrarci „Trionfi”. Napisałam adaptację dzieła, będącą w sumie jego streszczeniem – na potrzeby libretta – i zgłosiłam się do Luciano Berio z prośbą o muzykę. Jest rzeczą oczywistą, że ten rodzaj współpracy jest działaniem niezwykle intymnym, z obu stron – bowiem kompozytor z pewnością będzie miał swoje wizje związane ze stroną dramaturgiczną ale przy spotkaniu z choreografem powinien być otwarty na wskazówki dotyczące głównie czasu trwania, temp czy nawet detali instrumentacyjnych. Taka forma współdziałania twórców była dominująca w czasach baletów klasycznych czy romantycznych (...). Drugi sposób, który stosuję, to poszukiwanie muzyki już powstałej, która w moim przekonaniu odpowiadałaby dramaturgicznej stronie dzieła choreograficznego. Ten collage muzyczny odpowiada montażowym działaniom w pracy reportera czy filmowca. W mojej twórczości przykładem na ten rodzaj postępowania jest balet „Baudelaire”, powstały przeszło*

⁶⁶ J. Pudełek, *op. cit.*, s. 20.

⁶⁷ Por.: Klimczak, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 50-51.

⁶⁸ P. Anderson, *Giant of dance found joy in pure movement*, „The Globe and Mail”, Toronto, 28.07.2009.

dwadzieścia lat temu. Na stronę muzyczną składa się szereg różnych utworów (Wagnera, Debussyego, Boby Dylana, muzyka tradycyjna, free jazz), czy zwykłych zjawisk akustycznych (szumy, szmery, dźwięki perkusyjne, konkretne, fragmenty audycji radiowych, etc.). W ostatniej kategorii umieściłbym balety, których inspiracja nie jest ani muzyczna, ani literacka, ani nawet pochodząca z czystej wyobraźni. Jako dzieło choreograficzne, w rzeczy samej, może istnieć na scenie ciąg obrazów, które, pomimo iż mogą być powiązane tematycznie, mają istotę oniryczną, wyimaginowaną (mam tu na myśli pewne dzieła Piny Bausch, w których siła obrazu był motorem konstrukcji choreograficznej.) A więc – te balety powstały z inspiracji formalnej. Związek formy i ruchu w jego czystej logice par excellence dynamicznej jest pozbawiony wszelkiej konwencji, wszelkiej interpretacji. Przykład: mój balet „L'Art de la barre”, w którym dwunastu tancerzy jak 12 stopni gamy, mozolnie prezentuje każde z dwunastu codziennych – dla tancerza klasycznego – ćwiczeń przy drążku, tworząc w ten sposób serie fug, w których ciało ludzkie i przestrzeń są jedynymi współczynnikami. Sugerowano mi przy tej okazji (tytuł obliguje) do powiązania tego baletu z fugami J. S. Bacha, ale to by było dla mnie odwrócenie idei na zupełnie inną, w której wolność przestrzeni cielesnej podporządkowana była przestrzeni dźwiękowej. Ten balet zatem w ciszy, z incydentalnym pojawieniem się dźwięku metronomu, który nie stanowi muzyki lecz jest jedynie punktem odniesienia się dla tancerzy, którzy reagują na dźwięk jak na sygnał do zmian, kombinacji rytmicznych. Ów sposób tworzenia bliski jest działaniom artystycznym Merce'a Cunninghama, gdzie forma niezależna od muzyki (Johna Cage'a) oraz obrazów ekspresjonistycznych, rozwija się naturalnie w przestrzeni scenicznej z jedynym jej wsparciem w postaci ciała tancerza⁶⁹.

Nie sposób wymienić wszystkich dzieł choreograficznych, które stanowią przykład zespolenia relacji tańca i muzyki, a będących wynikiem twórczej współpracy choreografa i kompozytora⁷⁰. Zdecydowanie w dzisiejszych czasach przeważa sposób konstruowania choreografii do muzyki już „gotowej”, powstałej niezależnie od pomysłu na spektakl taneczny. W takim wypadku utwór muzyczny jest odrębnym dziełem, istniejącym samodzielnie – publikowanym i wykonywanym również bez warstwy ruchowej. Dzieło kompozytora jest niejako zapożyczony do celów choreograficznych, a rola kompozytora w tworzeniu dzieła scenicznego – spektaklu tanecznego – *de facto* nieistotna.

2. Polscy współcześni choreografowie i kompozytorzy o muzyce i tańcu – refleksje autorskie

Na potrzeby niniejszej pracy autorki zdecydowały się przedstawić kilka zagadnień, które ujęte w postaci pytań przesłały choreografom i kompozytorom, których dzieła poddane zostały analizie. Dzięki ogromnej życzliwości Adresatów odpowiedzi na owe pytania stały się wielce istotne w tej publikacji, bowiem nakreśliły wielorakość i wielobarwność spojrzenia

⁶⁹ M. Béjart, [w:] „Accents” nr 40, *la Revue de l'Ensemble Intercontemporain* /I-III 2010/, Paris 2010, [przedruk na:] <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1404> (tłum. A. Nawrocka), [data dostępu: 30.06.2015].

⁷⁰ Inne przykłady to chociażby: Paul Taylor – w jego działaniach „wychwycić można było echa eksperymentów Cage'a, bo i cel był podobny. Choreograf chciał zwrócić uwagę na to, co w tradycyjnym tańcu często niezauważalne – postawę ciała i ich relacje w przestrzeni, które mogą być tańcem, tak jak dźwięki sali koncertowej mogą być muzyką. Zresztą oprawa muzyczna jego spektakli również miała konkretny charakter. Zamiast konwencjonalnych kompozycji używał dźwięków bijącego serca, wiatru lub dzwoniącego telefonu, [w:] M. Klimczak, *op. cit.*, s. 52. Podobnie: Johann Kresnik, Reinhild Hoffmann czy Gerhard Bohner – poszukiwali utworów muzycznych do swoich prac choreograficznych najczęściej w obrębie muzyki awangardowej, lecz współpracowali również na stałe z kompozytorami: Walterem Hauptem, Gerhaldem Humelem, Chrystianem Kubischem. Por.: A. Królicza, *Teatr Tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, Kraków 2006, s. 121. Dostęp: www.nowytaniec.pl/?page_id=190, [data dostępu: 11.07.2015].

współczesnych twórców zarówno na relację taniec-muzyka (jako płaszczyznę natury estetycznej) oraz na relację choreograf – kompozytor (jako płaszczyznę natury osobowej, związaną *par excellence* z procesem twórczym). Zamieszczone wypowiedzi prezentowane są za zgodą wspomnianych. Ich treści pojawiać się będą w różnych miejscach tego artykułu. Zakres tematyczny przedstawiał się następująco:

1. Mój stosunek do muzyki w dziele choreograficznym (ogólnie i do konkretnego spektaklu, którego jestem współtwórcą) – czy muzyka w tańcu jest istotna?

2. Dramaturgia kompozycji muzycznej a dramaturgia choreografii – na ile ważna jest forma i treść „libretta” stworzonego przez choreografa w relacji z powstającą doń warstwą muzyczną. Znaczenie formy muzycznej w konstrukcjach choreograficznych – dla kompozytora i dla choreografa.

3. Inspiracje, proces twórczy i „technologia” w stworzeniu dzieła choreograficznego – przez pryzmat osoby kompozytora/choreografa.

4. Symbioza? Dzieło choreograficzne i dzieło muzyczne jako jedność – czy zawsze jest lub/i czy musi być?

5. Jak wyglądała współpraca z choreografem/ kompozytorem? Relacja interpersonalna choreograf-kompozytor.

6. Co oznacza **wolność** w twórczości/ a co **tradycja**? [Ewentualnie dopelnienie o: Czy rok 1989 zmienił coś w podejściu do twórczości – refleksje osobiste]

7. Tylko do kompozytorów: czy preferują udostępniać już powstałą kompozycję (nagranie) czy stworzyć specjalnie nową do powstającej choreografii?

Na powyższe zagadnienia wypowiadali się choreografowie: Ewa Wycichowska, Paulina Wycichowska, Joanna Czajkowska, Jacek Krawczyk, Elżbieta Szlufik-Pańtak, Grzegorz Pańtak, Robert Bondara, Aleksandra Dziuros oraz kompozytorzy: Aleksandra Bilińska, Wojciech Blecharz, Krzesimir Dębski, Krzysztof Knittel, Maciej Małecki, Aldona Nawrocka, Marcin Stańczyk, Artur Zagajewski.

2.1. Choreografowie

Ewa Wycichowska – Dyrektor Polskiego Teatru Tańca – odniosła się do tych zagadnień sumarycznie: *Jestem człowiekiem, który muzykę widzi obrazami. W jakiejś mierze to nacechowanie decyduje o formie, w jakiej ostatecznie moja relacja z muzyką dopełnia się w pracy choreografa. Niekiedy inspiracją staje się rytm czy struktura utworu, czasem niemal pojedynczy dźwięk. Najczęściej pierwszy obraz jest emocjonalny i powstaje w bezpośrednim wynikaniu z muzyki, jak impuls, swoista iluminacja do kreacji choreograficznej. Kolejne etapy to analiza muzyczna, często praca z partyturą, poznawanie innych aspektów tematu i wreszcie próba powrotu do pierwszej emocjonalnej inspiracji. Reszta procesu konkretyzuje się już na sali z tancerzami, w ruchu i w relacji z człowiekiem*⁷¹.

W 1993 roku Ewa Wycichowska zrealizowała dla swojego zespołu spektakl *Święto wiosny* do muzyki Igora Strawińskiego. Jak twierdzi: *Całość choreografii przygotowałam, idąc śladem muzyki Strawińskiego i jej struktury. Uważam, że jest to tak genialna kompozycja, iż ona sama najlepiej poprowadzi choreografa*⁷². Natomiast spektakl Polskiego Teatru Tańca *Tango z Lady M* (2000) w choreografii Ewy Wycichowskiej stworzony jest do muzyki Leszka Możdżera, lecz przeplatanej nagraniami argentyńskich tang Astora Piazzolli. *Walk@ karnawału z postem* (2002), również w inscenizacji i choreografii Ewy Wycichowskiej, łączy muzykę Zbigniewa Łowżyła z cytatai m.in. z H. Purcella i H. M. Góreckiego, a w produkcji *...a ja tańczę* (2003) – muzykę Jacka Wierchowskiego

⁷¹ E. Wycichowska, *Kronika miasta Poznania. Muzyka*, nr 2, Poznań 2010, s. 312.

⁷² M. Andrzejewska-Psarska, *Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, Kraków 2003, s. 53.

z improwizacjami fortepianowymi L. Możdżera i cytatai muzycznymi z utworów: M. Nymana, J. S. Bacha, I. Strawińskiego, L. van Beethovena, H. M. Góreckiego⁷³. W swojej choreograficznej karierze Ewa Wycichowska nadzwyczaj często współpracowała z polskimi kompozytorami: m.in. wspomnianym Zbigniewem Łowżyłem (*Transss... Nieprawdziwe zdarzenie progresywne i Walka karnawału z postem*), Lidią Zielińską (*Przypadki Pana von K.*) i Jackiem Wierchowskim (*Wiosna – Effatha*), ponadto z Maciejem Małeckim czy Krzesimirem Dębskim. Jak sama twierdzi: *Te spotkania były procesem, o tyle jeszcze bogatszym i ciekawszym, że współuczestniczyli w nich inni twórcy: scenograf, reżyser światła, dramaturg i najważniejsze medium: współtworzący wykonawca. Tego rodzaju współpraca daje maksymalnie satysfakcjonujące efekty, jeśli wszyscy twórcy są jednakowo zaangażowani i otwarci na inne dziedziny*⁷⁴. Kiedy indziej dodaje: *Sytuacją idealną dla choreografa jest możliwość bezpośredniej, równoczesnej pracy z kompozytorem podczas procesu twórczego. Od takiego niezwykle istotnego doświadczenia rozpoczęła się moja droga autorska. Spektakl, którym debiutowałam jako choreograf tj. „Głos kobiecy (z nieznannej poetki)” do wierszy Rafała Wojaczka, powstawał w intensywnej współpracy z kompozytorem Krzysztofem Knittlem. Pragnę wyraźnie podkreślić, iż nie chodzi tu o sytuację pisania „na zamówienie”, ale krystalizowanie się pewnej wspólnej idei, zarówno w sferze ruchu, jak i dźwięku*⁷⁵.

Muzyczna inspiracja jest bardzo ważna w twórczości choreograficznej Ewy Wycichowskiej: *Spośród licznych spektakli, jakie dane było mi realizować w ciągu 30-letniej aktywności choreograficznej, jest wiele, o których mogę powiedzieć, że inspirowane były dziełem muzycznym, wśród nich: „Koncert f-moll” Chopina, „Serenada” Karłowicza, „Stabat Mater” Szymanowskiego, „Symfonia Es-dur Koncertująca” W. A. Mozarta, „Święto wiosny” I. Strawińskiego, „Już się zmierzcha” H. M. Góreckiego. W tych spektaklach symbioza z muzyką była tak silna, iż tytuł kompozycji pozostał tytułem dzieła choreograficznego. Były też inne, takie jak „± skończoność” do muzyki na klawesyn M. Nymana, z wielce inspirującym wykonaniem Elżbiety Chojnackiej, „Samotność Fauna” do elektronicznej kompozycji N.M. Kuźnika czy „Tango z lady M” do A. Piazzoli i L. Możdżera, gdzie muzyka stała się współautorem przestrzeni narracyjnej*⁷⁶.

Nie zawsze jest jednak tak, że warstwa dźwiękowa determinuje taniec, czasem nie podąża on za muzyką, jest jakby obok niej – Ewa Wycichowska puentuje to tak: *Mówiąc za Hermannem Hesse, obecność kontrastów jest gwarancją harmonii. Bardzo dbam o te kontrasty, to założenie konstrukcyjne; każdą rzecz, również sferę muzyczną, staram się oglądać z kilku stron. Jeśli robię coś pozornie wbrew muzyce, to bardzo wnikliwie studiuję partyturę. Naśladowanie tego, co jest w muzyce, też prowadzi do pewnych efektów, ale najczęściej groteskowych. Nazywam to robieniem choreografii czy kompozycji na Myszkę Miki, bo taką realizację muzyczną oglądamy najczęściej w filmach rysunkowych i w cyrku.(...) Jest bowiem zasadnicza różnica między realizacją rytmiczną a strukturalną. Tę pierwszą prezentuje się na egzaminie na wydziale rytmiki, tę drugą podejmuję także w swojej pracy, na przykład w „Święcie wiosny” czy „Symfonii koncertującej” Mozarta. W spektaklu „± skończoność” wykorzystuję „Koncert na klawesyn i smyczki” M. Nymana. Ta kompozycja jest zarówno chaosem, przestrzenią, jak i zharmonizowaną przyrodą-naturą. I te nastroje chciałam wyrazić. One się zgadzają z rytmem dzisiejszego życia*⁷⁷.

Paulina Wycichowska w odpowiedzi na pytanie, czy muzyka w tańcu jest istotna wyjaśnia: *Taniec i muzyka to dla mnie dwie oddzielne dziedziny sztuki, które mogą*

⁷³ <http://www.ptt-poznan.pl/strony/223.php>, [data dostępu: 15.02.2015].

⁷⁴ E. Wycichowska, *Kronika miasta Poznania. Muzyka*, nr 2, Poznań 2010, s. 311.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 310-311.

⁷⁶ E. Wycichowska, *Kronika miasta Poznania. Muzyka*, nr 2, Poznań 2010, s. 310-311.

⁷⁷ P. Janica, *Brama – wywiad z Ewą Wycichowską*, „Didaskalia – Gazeta teatralna” [przedruk na: www.taniecpolska.pl/przedruk/22], [data dostępu: 22.07.2015].

towarzyszyć sobie komplementarnie. Mogą również istnieć niezależnie, dlatego nie boję się okazjonalnego kontrapunktu zachodzącemu między nimi. Wystrzegam się natomiast traktowania dzieła muzycznego instrumentalnie, na przykład poprzez bezpardonowe cięcie utworu autora. Uważam też, że przesadne odtwarzanie w ruchu każdego niemal dźwięku w muzyce daje kreskówkowy, wręcz karykaturalny efekt. Muzyka bywała i jest często inspiracją dla moich spektakli, ale nie w roli tła, a raczej dialogu dwóch sztuk. Uważam, że jest niezwykle istotnym elementem całości widowiska, ponieważ oddziałuje na zmysł inny niż taniec, a zatem jest częścią większej konstrukcji wpływającej na odbiór widza⁷⁸. Refleksję na temat znaczenia formy muzycznej w konstrukcjach choreograficznej ujmuję następująco: *Ruch i taniec współdziałają jako elementy widowiska scenicznego i dlatego mogą służyć ich autorom za wzajemną inspirację. Może dziać się to w kontekście kompozycji dramaturgii, poszukiwania klimatu utworu, budowania jego formy. W perspektywie choreografa może stać się to podjęciem konstrukcji dzieła muzycznego jako podstawy do dokonania odpowiadających mu czasowych i dynamicznych wyborów w kreacji scen tanecznych (...).* Kontynuując: *Symbioza muzyki i tańca może być rozumiana różnie: jako zależne od siebie w każdym momencie tworzenia konstrukcji elementy formalne lub też jako współdzieloną wierność pewnej idei przy jednoczesnej komplementarności doboru środków artystycznych obu sztuk. W przypadku tworzenia współczesnego widowiska tanecznego ta symbioza może być celowo zakłócona przez twórców poprzez stworzenie kontrapunktu lub wręcz kakofonii w warstwie ruchowej i muzycznej dla uzyskania pewnego określonego efektu w reakcji widowni⁷⁹.*

Joanna Czajkowska – współzałożycielka Sopotkiego Teatru Tańca – tak mówi o roli muzyki w dziele choreograficznym: *Muzyka dla mnie, jako choreografa, jest niezwykle ważna. Traktuję ją jako jednego z bohaterów scenicznych, czyli jako ważną informację dla widza i dla tancerzy. Do tej pory pracowałam z wieloma kompozytorami muzyki współczesnej, elektronicznej, a także rozrywkowej. Pracowałam również z muzyką klasyczną. Muzyka w przedstawieniu teatru tańca niesie informację, ale także buduje energię, nastrój. Zazwyczaj pracuję z muzyką w sposób współczesny – buduję ruch oddzielnie. Sam ruch ma nieść znaczenie. Jego struktura, kompozycja, energia, dynamika. Zazwyczaj w tym samym czasie pracuję z kompozytorem, który wg wytycznych buduje kompozycje. Potem składamy to w całość. Ale zdarzało się też odwrotnie – że muzyka została skomponowana wcześniej, albo później kompozytor nagrywał [ulożony już] ruch na video i do tego tworzył muzykę⁸⁰.*

O funkcji muzyki **Jacek Krawczyk** – choreograf i współtwórca Sopotkiego Teatru Tańca pisze: *Muzyka w spektaklu teatru tańca odgrywa dla nas, tancerzy, choreografów, bardzo istotną rolę, ponieważ wzbogaca dramaturgię, buduje odpowiednie nastroje, podkreśla treść, postacie i ich charakterologiczne role. Uważam, że odpowiednio skomponowana muzyka, czy same dźwięki, podkreślają istotne wydarzenia, które dzieją się na scenie, angażując widza, jego osobowość w przeżywaniu treści widowiska. Poza tym, odpowiednia kompozycja wzbogaca odczucia artystyczne oraz estetyczne, pozwala nam, odtwórcom wczuć się w pożądaną rolę i harmonijnie prowadzić ciąg zdarzeń na scenie. Muzykę traktujemy jako integralną część składową spektaklu, która pojawia się już w procesie twórczym i jest na równorzędnych prawach z innymi elementami w teatrze (scenografia, kostium, światło, choreografia)⁸¹.*

Na pytanie dotyczące funkcji muzyki w spektaklach Kieleckiego Teatru Tańca jego dyrektorzy-choreografowie **Elżbieta Szlufik-Pańtak** i **Grzegorz Pańtak** – odpowiadają: *Muzyka stanowi dla nas ważny punkt odniesienia w realizacji dzieła choreograficznego.*

⁷⁸ P. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 18.08.2015.

⁷⁹ P. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 18.08.2015.

⁸⁰ J. Czajkowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.

⁸¹ J. Krawczyk, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.

W większości praca nad materiałem ruchowym rozpoczyna się u nas już po wyborze muzyki, do której utwór choreograficzny będzie wykonywany. Mniej więcej połowa naszych prac powstała do muzyki, która stanowiła punkt wyjścia, a połowa powstała z zamysłu choreograficzno-reżyserskiego, do którego potem dobieraliśmy odpowiadający nam utwór bądź utwory muzyczne⁸².

Robert Bondara – tancerz i choreograf Polskiego Baletu Narodowego – w następujący sposób nakreśla swój stosunek do muzyki: *Muzyka jest dla mnie niezwykle istotna ze względu na jej walory dramaturgiczne oraz wpływ na emocjonalną stronę spektaklu. Bardzo ważną kwestią jest jej wpływ na konstrukcję spektaklu w związku z jej budową formalną – powoduje to czasem narzucanie w mniejszym lub większym stopniu pewnych rozwiązań scenicznych i choreograficznych, co czasem jest niezwykle inspirujące, ale zdarza się, że daje uczucie skrepowania i ograniczenia. Na początku swojej pracy choreograficznej, kładąc duży nacisk na muzykalność swoich choreografii zaczęłam zauważać, że przez całkowite podporządkowanie się muzyce, staje się jej więźniem, co zaczęło ograniczać moją kreatywność. Od tamtej pory staram się znajdować porozumienie między warstwą choreograficzną i muzyczną, co nie musi przecież oznaczać całkowitego podporządkowania jednej wobec drugiej. Niezwykle ciekawe jest dla mnie występowanie niezwykle zjawiska, na które szczególną uwagę zwrócił mi kompozytor Paweł Szymański, że w zetknięciu dwóch rzeczy – muzyki i tańca – tworzy się zupełnie nowa, „trzecia wartość”. Dobierając muzykę do spektaklu lub pracując z kompozytorem nad nowym utworem staram się wyobrazić tę „trzecią wartość” w jej najdoskonalszym kształcie, tak by lepiej zrozumieć jaka muzyka i jaka choreografia pozwoli osiągnąć właściwy efekt⁸³.*

Na pytanie, jakie znaczenie ma forma muzyczna w konstrukcjach choreograficznych Robert Bondara odpowiada: *Na początkowym etapie koncepcyjnym tworzenia spektaklu pracuję nad nim raczej całościowo w oparciu o wszystkie obecne w nim elementy takie jak ruch i choreografia, reżyseria, dramaturgia, przestrzeń/scenografia, światło, projekcje i oczywiście muzyka. Wpływają one na siebie wzajemnie i na siebie oddziałują. Tak też jest z relacją między formą i budową utworu muzycznego a warstwą choreograficzną – kwestią dla mnie szczególnie istotną, bo często wpływającą na kształt choreografii.*

Zakładając, że muzyka jest częścią spektaklu tańca, (bo nie ma przecież takiej konieczności), fakt ten z góry zakłada, że utwory choreograficzny i muzyczny zmuszone są ze sobą współistnieć, a współistnienie to może przybrać różne relacje. Moje własne doświadczenia jako choreografa nie obejmują sytuacji, w których to nie zaistniałaby szeroko pojęta symbioza między tymi elementami. Relacje te za każdym razem są inne: czasem to muzyka jest stroną dominującą i podporządkowującą warstwę choreograficzną. Czasem udaje się uzyskać równowagę jak np. w sytuacji, kiedy muzyka i choreografia powstają w czasie równoległym. Zdarza się też, że choreografia wobec muzyki funkcjonuje na zasadzie kontrpunktu, nawet w tak skrajny sposób, że pozornie trudno dopatrzeć się symbiozy – choć w moim odczuciu nadal może ona występować np. w sytuacji, gdy muzyka wydająca się zupełnie niezwiązana z choreografią, pełni funkcję tła, dopełnienia budującego specyficzny nastrój, bez którego interpretacja wydarzeń na scenie mogłaby podążyć w zupełnie innym kierunku⁸⁴.

Aleksandra Dziuros – dyrektor Warszawskiego Teatru Tańca – tak pisze o swoich refleksjach na temat łączenia tańca z muzyką i z innymi dziedzinami sztuki: *Człowiek i jego życie to dla mnie główne źródła inspiracji w pracy twórczej. Zdobyte refleksje na temat obserwowanego świata analizuję, przetwarzam i prezentuję na scenie. Prezentacja ta odbywa się na zasadzie niemego dialogu. Dialogu z widzem – odbiorcą spektaklu. Narzędziem tego*

⁸² E. Szlufik-Pańtak, G. Pańtak, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Kielce, 15.08.2015.

⁸³ R. Bondara, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 23.08.2015.

⁸⁴ *Ibidem*.

wyjątkowego dialogu nie jest słowo, a ruch. Aktorskie kompozycje ruchowe, powstałe w procesie twórczym choreografa przebiegają na gruncie ruchów abstrakcyjnych, niemających wcześniej ustalonych znaczeń. Ich twórca musi w taki sposób operować ruchem, by zaprosić widza do aktywnego dialogu, zainteresować go treściami, którymi chce się podzielić. Nie koordynuje jednak ruchu ze słowem, by jego odbiór pozostał w sferze wieloznaczności lub dowolności interpretacyjnej. Widz – oglądając spektakl – może mieć również zadanie twórcze. Może tak ułożyć w swojej wyobraźni ciąg widzianych abstrakcyjnych ruchów – by rozpoznać treści, domyślić się znaczeń, wyciągnąć sens. Pomagają mu w tym ciągi zdarzeń i kontekst sceniczny – dramaturgia spektaklu, postać sceniczna – jej kostium i makijaż, scenografia i rekwizyty, często projekcje video, światło oraz muzyka. Wszystkie te elementy wraz z akcjami ruchowymi prowadzą widza przez świat wyobrażeń choreografa, pomagają współuczestniczyć w dialogu i zbudować jego sens. Budowanie tej niemej rozmowy – to da mnie fascynujące działanie.

Mając świadomość ważności każdego szczegółu tworzącego spektakl staram się jako choreograf dbać o wszystkie jego warstwy – ruchową, muzyczną, plastyczną – w równym stopniu. Przy prawie każdej produkcji miałam ogromne szczęście współpracować z kompozytorami i scenografami. Często miałam również pomoc dramaturgiczną. Każdą warstwę tworzącą spektakl traktuję równorzędnie. Wszystkie one mogą stanowić oddzielne dzieła artystyczne, ale tylko razem – istniejąc integralnie – stanowią unikalne i niepowtarzalne wydarzenie – słowem jedność. Tę integralność szanuję najbardziej. Jest ona dla mnie pasjonująca, gdyż łączy w jedno wytwory nie jednej – a wielu osób z różnych dziedzin sztuki. Możliwość wyrażenia siebie w sposób nieskrępowany żadnymi ograniczeniami, przy równoczesnej współpracy z innymi twórcami i wykonawcami spektaklu uważam za najcenniejszą wartość w procesie twórczym⁸⁵.

2.2. Kompozytorzy

Aleksandra Bilińska

Kompozytorka odniosła się do korelacji muzyki i taniec przez pryzmat swojej działalności twórczej i refleksji na ten temat: *Teatr tańca jest mi bliski z racji wspólnoty podstawowych, wręcz ontologicznych wartości, które widzę w muzyce, z wartościami istniejącymi w teatrze tańca. Ruch, gra, czas, narracja, przestrzeń, symbole... To wszystko przekłada się na fundament sztuki choreograficznej. Mnie osobiście zawsze fascynowała muzyka nieprogramowa, akustyczna i instrumentalna, ta, której założeniem jest wyrażanie samej siebie, ale to jest fascynacja słuchacza-odbiorcy. Jako kompozytorka widzę swoją twórczość zawsze w połączeniu z drugą dziedziną sztuki. To jest podstawa, która ma korzenie w odległej przeszłości. Muzyka bardzo długo, przez większość czasu swojego istnienia, była formą synkretyczną, występowała z zespoleniem z ruchem, z tańcem, z obrzędami. Może to z tego względu czuję się w niej dobrze wtedy, kiedy mam drugie medium współpracujące z moim⁸⁶. Jednocześnie na pytanie o możliwość wyboru – udostępnić już powstałą kompozycję (nagranie) czy stworzyć specjalnie nową do powstającej choreografii – kompozytorka odpowiada: *Sądzę, że obie drogi mogą być ciekawe i inspirujące. Zaangażowanie dzieła już istniejącego może tchnąć w nie „nowe życie”, może stanowić nową oś interpretacji, budować nowe konteksty. Dla mnie jednak ciekawsze wydaje się podążanie nową drogą, razem z choreografem. Drogą wyznaczoną świeżą ideą, inspiracją i narracją dramaturgiczną⁸⁷.**

⁸⁵ A. Dziurosz, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.07.2015.

⁸⁶ A. Bilińska [w:] H. Raszevska, wywiad z A. Bilińską, *Muzyka w teatrze*, „Nietak!t. Inne strony teatru”, nr 8/4/2011-2012, s. 9.

⁸⁷ A. Bilińska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 28.08.2015.

Wojciech Blecharz

Do zagadnień przedstawionych w pytaniach kompozytor odniósł w sposób ogólny, konkludując: *Oczywiście, że muzyka w tańcu jest istotna!(...) Miałem okazję napisać muzykę do kilku spektakli Śląskiego Teatru Tańca, chociaż nie robiłem tego już od wielu lat, gdyż zakończyłem współpracę z teatrami tańca w okolicach 2004, 2005, może 2006 roku. To już dużo czasu minęło i chciałem tak ogólnie opowiedzieć odpowiadając po trosze na wszystkie pytania. Miałem takie szczęście pracować z Jackiem Łumińskim w ten sposób, że on zostawiał mi totalną **wolność** w pisaniu mojej muzyki, a on później się do tej muzyki dostosowywał i w ten sposób pracowaliśmy co było w pewien sposób niesamowite i bardzo sobie to ceniłem.*

Moje komponowanie polegało na tym, że Jacek mówił ile czasu muzyki potrzebuje (np. 45 minut), i ja właściwie komponowałem sobie to, na co miałem ochotę (...), tylko że to też było związane ze określonym stylem. Myśmy wcześniej się długo przygotowywali do tego procesu, jakby poznawaliśmy swoje »języki«. Dużo się od Jacka Łumińskiego nauczyłem, poznałem filozofię jego ruchu, jak on myśli o ruchu. Widziałem wiele jego spektakle wcześniej, wiedziałem jak on pracuje z muzyką, co lubi. Zgadaliśmy się zresztą pod wieloma względami jeśli chodzi o myślenie o muzyce. Jedną z najciekawszych – moim zdaniem – cech techniki Jacka oparta jest na takiej nazwijmy to „wieloosiowości”, czy „multipolifoniczności” ciała w pewnym sensie. Jacek nigdy nie stosował ruchu, który nie podąża za mocną częścią taktu ani ruchu regularnego. U niego wszystkie części ciała pracowały w pewien sposób na swojej niezależnej osi, tak jakby ciało wykonywało w tym samym czasie kilka niezależnych od siebie ruchów, a ten ruch był bardzo gęsty, złożony. Przypominało mi to w pewien sposób estetykę czy technikę tzw. nowej złożoności typowej dla muzyki Brian'a Ferneyhough (współczesny kompozytor angielski – przyp. autora) Tak sobie zawsze to odbierałem. Także, jeśli chodzi o mnie, mogłem pisać to na co miałem ochotę. Czasem zdarzało się, że Jacek jakiegoś fragmentu mojej muzyki nie wykorzystał, ale większość pozostawiała bez zmian - on to ewentualnie przeplatał jakimiś fragmentami przykładów muzycznych, które potrzebował np. z muzyki popowej, ludowej czy innych dodatkowych dźwięków⁸⁸.

W nawiązaniu do inspiracji Wojciech Blecharz stwierdza: *Główną inspiracją była praca z Jackiem i poznawaniem jego techniki ruchu to, o czym mówiłem wcześniej. On uważał, że to jest właściwie zaleta tego procesu, że my nie pracujemy takim klasycznym modelowym przykładem kompozytora i choreografa, gdzie kompozytor jest podrzędnym w stosunku do choreografa – tylko, że łączymy dwa zupełnie odrębne umysły, dwa zupełnie odrębne światy i z tych dwóch odrębnych światów tworzymy całość. Jacek jest bardzo wrażliwy na muzykę i swój bardzo fajny sposób – w moim przekonaniu – to, w jaki sposób w ogóle myśli o rytmie o pulsie w tańcu i muzyce, tj. to w jaki sposób łączy rytm i puls postrzegam tak, że w Jacka choreografii nigdy nie występują synchrony między ruchem ciała a muzyką. Ten ruch jest jakby ciągiem takich nieregularnych podziałów nałożonych, jakby taki dodatkowy kontrapunkt w tym ciełe został „nałożony” na muzykę. Osobiście nie zgadzam z tym że, często się słyszy takie opinie, że jego technika „idzie pod prąd” z muzyką albo „nie idzie razem z muzyką” (czyli nie ma tej symbiozy) – ja się kompletnie z tym nie zgadzam! Porównując w odniesieniu chociażby do muzyki Ferneyhough – to Jacek właśnie podobnie jak Ferneyhough w muzyce – w tańcu umiał stworzyć zupełnie nowy kontrapunkt ruchowo-wizualny do muzyki, który jakby „wplatał się w nią”, był gdzieś czasami bliżej-dalej, ale to tworzyło to bardzo równą, płynną całość⁸⁹.*

Odnośnie doszukiwania się symbiozy kompozytor wspomina: *Nasze podejście było takie: po prostu choreograf brał to, co dawała mu muzyka, i do tego tworzył swoją choreografię. Nigdy nie pamiętam czy omawialiśmy jakąś energetykę spektaklu, nie wydaje mi się... To działało na zupełnie innej płaszczyźnie – mówiliśmy bardziej konceptualnie, co może*

⁸⁸ W. Blecharz, wypowiedź zarejestrowana na potrzeby niniejszego artykułu, Berlin, 28.08.2015.

⁸⁹ *Ibidem*.

się wydarzyć w muzyce oraz o tym, co może się wydarzyć w spektaklu, także – o tym, co jest ważne w ruchu (...).⁹⁰

Wracając w pamięci, jak wyglądała współpraca z choreografem i ich wzajemne relacje Wojciech Blecharz mówi: *Jacek Łumiński – jako szef Śląskiego Teatru Tańca – był dla mnie ewidentnie mentorem i bardzo dużo się od niego nauczyłem (...) Po prostu miałem wielkie szczęście pracy z takim choreografem, zresztą chyba to jest najlepsza z możliwych opcji. Albo kogoś dobrze się zna, też w odniesieniu do innych projektów teatralnych gdzie znasz drugiego artystę np. reżysera i się z nim bardzo dobrze dogadujesz – albo po prostu jesteś wyrobnikiem (...). Piszę swoją muzykę i nie chcę by ktoś za mnie decydował o jej brzmieniu*⁹¹.

Wojciech Blecharz skonstatował: *Co do preferencji czy udostępnić już powstałą kompozycję (jej nagranie) czy stworzyć specjalnie nową do powstającej choreografii – myślę, że obydwie opcje są ciekawe. Szykuje mi się pewien projekt taneczny na przyszłość, ale na pewno nie będzie polegać na tym, że będę pisać muzykę do choreografii, tylko raczej będę przetwarzać cielesność tancerza na zupełnie innym performatywnym poziomie. W gestach tancerza, w jego motoryce, w charakterystyce jego ruchów będę poszukiwać tego, co mogę przełożyć na konkretne techniki instrumentalne, które ostatnio w mojej muzyce są bardzo ściśle związane zresztą z tańcem i z fizycznością, z gestycznością. Wydaje mi się, że na pewno tradycyjny model pracy „muzyka do choreografii” to już więcej nie znajdzie miejsca w mojej twórczości*⁹².

Krzysztof Dębski

Twórca nazywa siebie „kompozytorem polistylistycznym”⁹³, gdyż jego szeroka działalność artystyczna obejmuje bez mała niemal wszystkie style i nurty muzyczne. Dzięki swojemu ogromnemu doświadczeniu w komponowaniu muzyki do form wizualnych i audiowizualnych, (do których należy również spektakl taneczny) został poproszony o stworzenie materiałów teoretycznych dla „Międzywydziałowej Specjalności Multimedialnej” UMFC. We wstępie do nich określa pewne cechy, które w jego przekonaniu winny charakteryzować kompozytora parającego się twórczością muzyczną zespoloną z inną dziedziną sztuki (w tym choreograficzną): *Kompozytor w audiowizualnym świecie spełnia funkcje niezwykle różnorodne. Czasami bywa artystą, częściej rzemieślnikiem-dostarczycielem hałasu, najczęściej jednak zdarza się, że jest dostawcą komercyjnej magmy dźwiękowej. Delikatne wnętrza artystycznej duszy, wychuchanej przez lata przez nasz inkubacyjny, choć niedoskonały i niezbyt delikatny system edukacji muzycznej zderza się wtedy często ze światem ludzi niewykształconych muzycznie, dla których muzyka jest towarem lub dodatkiem – opakowaniem, za które niewiedomo dlaczego trzeba płacić. Dodatkowo może okazać się m. in. że nasz system wartości muzycznych nijak się ma do sposobu rozumienia muzyki a szczególnie emocjonalnego odczuwania muzyki naszych współpracowników-twórców (...). Oni mogą wyrazić pragnienie, aby „muzyka była bardziej zielona lub niebieska i szła bardziej pod górę.”(...) Jak w takich sytuacjach zachować i przemyścić swój własny muzyczny światopogląd i uratować własną neurotyczną duszę i szacunek do siebie? Nauka komponowania muzyki do filmu, teatru, telewizji i innych form audiowizualnych musi się odbywać w oparciu o bardzo szerokie spektrum działań pedagogicznych z dziedziny muzyki, filmologii, psychologii, socjologii, estetyki a także marketingu (...)*⁹⁴.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² W. Blecharz, wypowiedź zarejestrowana na potrzeby niniejszego artykułu, Berlin, 28.08.2015.

⁹³ A. Lewandowska-Kąkol, *op. cit.*, s. 169-180.

⁹⁴ K. Dębski, *Kompozycja muzyczna w formach wizualnych cz. I*, MSM UMFC, [w:] www.medialarts.pl/download/skrypty/Kompozycja-muzyczna-w-formach-wizualnych.pdf, [data dostępu: 28.08.2015].

Krzysztof Knittel

Opisując swój stosunek do muzyki w dziele choreograficznym – kompozytor przedstawił taką wypowiedź: *Choć niektórzy uważają, że zajmuję się wyłącznie twórczością eksperymentalną, to przypomnę, że w czasach studenckich, a czasami też później zdarzało mi się pisać piosenki, a także tak klasyczne formy muzyczne jak koncert, oratorium czy chóralną muzykę do psalmów. Nie mam też „nabożnego” stosunku do własnej twórczości określanej mianem poważnej. Wykorzystanie mojej muzyki do baletu, spektaklu tanecznego, teatru czy filmu traktuję jako objaw zainteresowania i nie widzę problemu w takim użyciu mojej muzyki. A jeśli na przykład kolega – tancerz gorąco prosi mnie o skomponowanie tanga, będącego fragmentem większej całości, dodając – jako motywację – że zawsze marzył o tym, aby zatańczyć na scenie tango, to czy można odmówić? Staralem się więc, aby napisać je, jak najlepiej potrafię. Czy muzyka w tańcu jest istotna? A jakże zatańczyć tango bez muzyki? Zawsze jest istotna, nawet wtedy, gdy jest ona ciszą. Podam przykład z innego spektaklu. Parę lat temu mój przyjaciel, kompozytor, altowiolista i gitarzysta Amerykanin John King zaprosił mnie do współpracy – zagrania we dwóch improwizowanej muzyki do gotowego już (przynajmniej od strony choreograficznej) spektaklu tanecznego zespołu Merce Cunninghama. Wiedzieliśmy, że układ choreograficzny trwa dokładnie godzinę i John zaproponował, aby każdy z nas zagrał 60% tego czasu i zostawił 40% na pauzy. Ilość i kolejność odcinków grania i odcinków ciszy mieliśmy ustalić niezależnie od siebie, nie informując się nawzajem o zadecydowanym podziale czasu. Spektakl był kapitalny, a wszędzie tam, gdzie spotykały się nasze pauzy, słycać było przyspieszone oddechy tancerzy i tupot ich nóg. Całkowitej ciszy – jak wiemy – nie ma (polecam na ten temat informacje z okładki książki „Silence” Johna Cage’a), a sama cisza, jak i na przykład słowa przejmują czasami rolę muzyki we wspólnym dziele, stając się nią zarazem⁹⁵.*

Odnosząc się do zagadnienia symbiozy pomiędzy dziełem choreograficznym i dziełem muzycznym kompozytor stwierdza: *Czasami się zdarza coś tak niezwykłego w sztuce, jak symbioza dwóch różnych organizmów w biologii, ale czy to ma lub może być celem w działaniach artystycznych? Odnoszę wrażenie, że ciekawsze dla mnie jest obserwowanie takich „międzygatunkowych” spotkań, gdzie każda ze stron zachowuje swoją tożsamość i właściwą sobie urodę. Gdy jednak zaistnieje coś takiego, jak wrażenie (u odbiorcy dzieła choreograficzno-muzycznego) jedności między muzyką i tańcem to liczę też na to, że równie silne będzie wrażenie wysokiej jakości artystycznej tego dzieła⁹⁶.*

Jednocześnie Krzysztof Knittel podkreśla, że chętnie udostępnia swoje już napisane utwory choreografom.

Maciej Małecki

Zagadnienie jedności – symbiozy pomiędzy dziełem muzycznym a baletowym – w nawiązaniu do swoich doświadczeń z procesu pracy nad partyturą *Skrzypka opętanego* kompozytor opisuje następująco: *Ten balet miał być przede wszystkim przedstawieniem teatralnym, stąd tak ściśle podporządkowanie muzyki akcji scenicznej. (...) Uznałem, że język muzyczny winien być zgodny z „kolorem” języka leśmianowskiego i treścią tej groteski, poematu czy ballady. Jest to więc, jeśli by tak można powiedzieć, język „mieszany”, w przeważającej części tonalny, niekiedy świadomie pastiszowy, z elementami bardzo współczesnym⁹⁷.*

⁹⁵ K. Knittel, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 12.08.2015.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ M. Małecki, wypowiedź [w:] *Program do spektaklu „Skrzypek opętany”*, Polski Teatr Tańca, 1991.

Aldona Nawrocka

Kompozytorka odnosi się w swoich refleksjach na temat łączenia tańca z muzyką i z innymi dziedzinami sztuki w sposób następujący: *Muzyka – taniec: obie dziedziny należą do tzw. sztuk czasowych, zatem ich meritum jest istnienie w czasie, proces nieustannego rozwoju – czyli ruch (stąd nazwa tych sztuk to także „art de mouvement” (sztuki ruchu). Czy ten fakt decyduje, że obie te dziedziny mogą współistnieć niemal symbiotycznie – organicznie? O tym, że tak być może, ale nie musi – świadczy dotychczasowa historia i muzyki i tańca od prehistorii do XXI-wieku. Niemniej jednak osobiście wyznaję zasadę, że w twórczości muzycznej, która ma spełniać funkcję poniekąd symboliczną (czyżby?) w spektaklu choreograficznym musi istnieć pierwiastek jedności z choreografią, często nieoczywisty a ukryty na głębszym poziomie, podskórny... We współpracy z choreografem – kiedy to nasze spotkania służą temu, by stworzyć **to wspólne dzieło** niewątpliwie kompozytor jest „ekspertem” od muzyki, a choreograf „ekspertem” od tańca – lecz mimo tego przychyliam się do zdania Arnolda L. Haskella: „Choreograf musi posiadać wiedzę muzyczną, ale muzyk powinien zrozumieć, że balet jest teatrem i często, z powodów czysto praktycznych, konieczny jest kompromis”⁹⁸.*

Marcin Stańczyk

Kompozytor stwierdził, że: *jeśli muzyka w dziele choreograficznym w ogóle ma być, tzn. jest potrzebna, to znaczy, że powinna być istotna. W przeciwnym razie można z powodzeniem tworzyć choreografię bez niej*⁹⁹. Natomiast na kwestię jedności warstwy muzycznej i tanecznej w dziele choreograficznym odpowiedział: *Zależy od koncepcji. Może być, ale niekoniecznie*¹⁰⁰. Odnośnie preferencji wykorzystywania swoich kompozycji w spektaklach tanecznych w przeciwieństwie do tworzenia te okazje nowego utworu Marcin Stańczyk zareagował: *To dwie różne rzeczy, dwa podejścia, dwa sposoby realizacji choreografii. Wolalbym napisać nową muzykę, ale gdyby ktoś chciał wykorzystać już istniejącą i przedstawił przekonującą koncepcję jej funkcjonowania w dziele choreograficznym również byłbym otwarty*¹⁰¹.

Artur Zagajewski

Kompozytor lapidarnie odniósł się do ogólnej kwestii dot. funkcji muzyki w tańcu: *Trudno wyrazić obiektywnie mój stosunek do mojej muzyki w dziele choreograficznym. Czy muzyka jest istotna w tańcu – o to trzeba zapytać choreografa*¹⁰². Natomiast na zagadnienie stworzenia nowego utworu o udostępnianiu już powstałego do choreografii odpowiedział: *Wolalbym napisać nową muzykę. Ale gdyby ktoś akurat chciał stworzyć choreografię do jakiegoś konkretnego mojego utworu, który już powstał, to bym też to zaakceptował*¹⁰³.

Zaprezentowane wypowiedzi współczesnych polskich choreografów i kompozytorów odnoszą się zarówno do ogólnej idei estetycznego związku tańca i muzyki, jak również enigmatycznie do relacji personalnej, jaka wytwarza się pomiędzy twórcami przy współpracy nad jednym dziełem. O ile uznanie istotnej roli muzyki w ogóle w tańcu jest dla wszystkich bezsprzeczne, to zakres i rodzaj tego powiązania w oczywisty sposób zależy od perspektywy każdego z twórców jednej bądź drugiej warstwy. Punkt widzenia choreografa jest w tym tandemie twórczym wiodący z różnych powodów: on planuje ogólną koncepcję spektaklu,

⁹⁸ A. Nawrocka, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.08.2015. Cyt. za: A. L. Haskell, *Balet*, PWM Kraków 1969, s. 66.

⁹⁹ M. Stańczyk, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Łódź, 24.08.2015.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² A. Zagajewski, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Łódź, 28.07.2015.

¹⁰³ *Ibidem*.

decyduje o scenariuszu, stylistyce, wykonawcach, zaprasza do współpracy osobę kompozytora lub wybiera gotowe dzieło muzyczne. Kompozytor piszący nową muzykę do dzieła scenicznego dostaje pewne mniej lub bardziej dokładne wskazówki wynikające z ogólnej koncepcji dzieła (libretto, tok dramaturgiczny, oś energetyczna, czas trwania poszczególnych ogniw, stylizacja nawiązująca do konkretnego nurtu muzycznego / epoki etc.). Często otrzymuje od choreografa tzw. *carte blanche* do stworzenia swojej dźwiękowej wizji. Takie podejście pozwala kompozytorowi na „totalną swobodę twórczą”, choreograf natomiast „adaptuje” taką muzykę jak każdy utwór już gotowy. Trudno stwierdzić, na ile ten rodzaj współpracy jest łatwiejszy dla kompozytora (z definicji jest autonomiczny i niezależny od *pre-determinant*). Wyzwaniem artystycznym jest w takim wypadku również umiejętność zespolenia idei muzycznej z ideą choreograficzną, by w efekcie ziściła się owa „idealistyczna symbioza muzyki i tańca” w finalnym kształcie spektaklu.

3. Analiza wybranych spektakli

Do przygotowania niniejszego artykułu dokonano wyboru kilku spektakli tanecznych, do których muzykę i choreografię przygotowali polscy twórcy współpracujący ze sobą. Jednym z kryteriów wyboru była data powstania dzieła – uwzględniony tylko te, które powstały w Polsce po 1989 roku. Autorki artykułu do analizy wyselekcjonowały następujące: *Skrzypek opętany*, *Album z tego świata*, *Zdarzyło się w Jeruzalem*, *Transkrypcje. Hommage pour Chopin*, *Spotkania w dwóch niespełnionych aktach*, *Kontrasty*, *Persona*, *action/CONTRaction/REaction*. Niezwykle ważnym było uchwycenie relacji pomiędzy muzyką a tańcem w procesie twórczym oraz relacje interpersonalne pomiędzy choreografem a kompozytorem. Kolejność analizowanych spektakli jest chronologiczna.

„Skrzypek opętany”

Polski Teatr Tańca-Balet Poznański

muzyka: Maciej Małecki

choreografia: Ewa Wycichowska

kostiumy: Ryszard Kaja

wykonanie: tancerze Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego

data premiery: 1991-04-04

miejsce premiery: Teatr Wielki w Poznaniu podczas XXXI Poznańskiej Wiosny Muzycznej

Skrzypek opętany w choreografii Ewy Wycichowskiej, stworzonej dla Polskiego Teatru Tańca¹⁰⁴ w 1991 roku był wydarzeniem nadzwyczajnym. Przygotowania do premiery

¹⁰⁴ Polski Teatr Tańca istnieje od 1973 roku, jest profesjonalnym autonomicznym zespołem, którego oblicze przeszło ewolucję od spektakli ukształtowanych formą teatru baletowego do współczesnego gatunku: teatru tańca, który charakteryzuje przekraczanie granic rodzajowych, technicznych i stylistycznych, wyzwalamie się z przypisanych tradycją środków wyrazu, skłanianie ku interdyscyplinarności, poszukiwanie nowych przestrzeni teatralnych i oparty na kreatywnej improwizacji proces tworzenia. W 1973 roku z inicjatywy władz miejskich i środowiska artystycznego Poznania został powołany do istnienia Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, którego dyrekcję powierzono wybitnemu tancerzowi i choreografowi Conradowi Drzewieckiemu. Blisko piętnastoletni okres kierownictwa Conrada Drzewieckiego charakteryzują prekursorskie przedsięwzięcia artystyczne, które usytuowały zespół poznański w gronie najlepszych kompanii europejskich, czego dowodem były m.in. liczne zaproszenia na międzynarodowe festiwale baletowe. Od 1988 roku dyrektorem naczelnym i artystycznym Polskiego Teatru Tańca jest Ewa Wycichowska, wieloletnia primabalerina Teatru Wielkiego w Łodzi, choreograf i pedagog, zapraszany do współpracy przez zespoły amerykańskie, włoskie i niemieckie, wielokrotnie juror polskich i międzynarodowych konkursów baletowych. Źródło: www.ptt-poznan.pl/teatr/polski-teatr-tanca/, [data dostępu: 10.08.2015].

trwały niespełna trzy lata. Z inspiracji Ewy Wycichowskiej Maciej Małecki rozpoczął komponować swoją wersję poetyckiej baśni *Leśmiana*. Potem dzięki pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki muzyka ta została nagrana przez Warszawską Filharmonię Radiową pod dyrekcją Mieczysława Nowakowskiego. Polski Teatr Tańca otrzymał ją we wrześniu ub. roku (1990 – przyp. autora) i – rozpoczęły się intensywne próby¹⁰⁵. Tak Ewa Wycichowska wspomina tę produkcję: *Było to zdarzenie z wielu powodów spektakularne, dość przypomnieć, że od czasów „Pana Twardowskiego” Różyckiego nie powstała w Polsce oryginalna trzyaktowa kompozycja muzyczna napisana specjalnie wg tematu literackiego, dla określonego choreografa*¹⁰⁶. Z relacji choreografki dowiadujemy się ponadto, że kompozytor Maciej Małecki komponował „balet” w trzech aktach posługując się przede wszystkim tekstem (didaskaliami) dramatu mimicznego *B. Leśmiana* (w trzech „Przywidzeniach”) blisko dwa lata. *M. Małecki powiedział: Ja skomponuję muzykę, do której ty zrobisz choreografię. Powstała muzyka w przeważającej części tonalna, niekiedy świadomie pastiszowa, z elementami bardzo współczesnymi, nawet aleatorycznymi. W większości powodowało to pójście za obrazami muzycznymi, jednak nie zawsze, gdyż w niektórych – dosłownych w muzycznej narracji – momentach, mogło dać efekt komiczny. Forma gatunku – teatr baletu – pozwalała wykorzystać tematy muzyczne przypisane poszczególnym postaciom dramatu, co w tym wypadku tworzyło emocjonalną dramaturgię zdarzeń i logikę fabuły opartą, jak u *Leśmiana*, na poezji symboli. Choreografia na cały zespół wraz z koncepcją inscenizacyjną powstawała w ciągu 9-ciu miesięcy (dodatkowym wymogiem dla mnie było wykonanie postaci Chryzy). Technika główną stały się „modern – Graham” oraz dla tancerzy baletowych – neoklasyka (włącznie z użyciem pointe), a jedynie dla głównej pary (*Alaryel, Chryza*) mogłam pokusić się na improwizację w procesie twórczym i wolność interpretacyjną podczas spektaklu*¹⁰⁷.

Premiera *Skrzyпка opętanego* odbyła się w Teatrze Wielkim w Poznaniu 4 kwietnia 1991 roku jako główne wydarzenie artystyczne XXXI Poznańskiej Wiosny Muzycznej. Kompozytor Maciej Małecki tak wraca pamięcią do tamtej produkcji: *Ten balet jest dla mnie przede wszystkim przedstawieniem teatralnym, stąd tak ściśle podporządkowanie muzyki akcji scenicznej. Uznałem, że język muzyczny winien być zgodny z „kolorem” języka leśmianowskiego i treścią tej groteski, poematu, czy ballady. Jest to więc, jeśli by tak można powiedzieć, język „mieszany” w przeważającej części tonalny, niekiedy świadomie pastiszowy, z elementami bardzo współczesnymi, nawet aleatorycznymi. Wizja choreografa Ewy Wycichowskiej jest, co zrozumiałe, nieco inna od tego, co oczami wyobraźni widziałem w tym spektaklu. Dotyczy to daleko posuniętej umowności w traktowaniu przez nią bohaterów i ich działań. Takie jest prawo choreografa, który nadaje ostateczny kształt przedstawieniu, tworzy libretto na nowo i wszystko pieczętuje swoją osobowością*¹⁰⁸.

W programie do spektaklu Ewa Wycichowska zadeklarowała: *Mój „Skrzypek...”, kolejne i najważniejsze choreograficzne spotkanie z *Leśmianem*. To logiczna konsekwencja faustowskich idei i niepokojów, jakie towarzyszą mi niemal w całej drodze twórczej i wykonawczej*¹⁰⁹. W procesie przygotowawczym będąc już po lekturze owego dramatu mimicznego Maciej Małecki wspomina: *Tę symboliczną, pełną namiętności i nieomal perwersji opowieść o artyście, który zмага się z niemożnością tworzenia można w całości odrzucić, lub w całości zaakceptować. Mnie olśniła*¹¹⁰. W dalszych refleksjach dodaje: *Uznałem materiał za libretto i potraktowałem dosłownie. Staralem się, by moja muzyka*

¹⁰⁵ „Skrzypek opętany” – wydarzeniem Poznańskiej Wiosny Muzycznej, „Gazeta Poznańska” nr 79, 04.04.1991.

¹⁰⁶ E. Wycichowska, *Kronika miasta Poznania. Muzyka*, nr 2, Poznań 2010, s. 311.

¹⁰⁷ E. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 08.08.2015.

¹⁰⁸ Za: E. Wycichowska, *Kronika miasta Poznania. Muzyka*, nr 2, Poznań 2010, s. 311.

¹⁰⁹ E. Wycichowska, Program do spektaklu *Skrzypek opętany*, Polski Teatr Tańca, 1991.

¹¹⁰ M. Małecki, wypowiedź w programie prapremiery *Skrzyпка opętanego*, Polski Teatr Tańca – Balet Poznański (04.04.1991).

z absolutną wiernością przystawała do kolejnych sytuacji, nie dokonywałem żadnych zmian ani przeinaczeń. Osoby i niektóre zjawiska jak również rekwizyty obdarzyłem motywami przewodnimi, rozmaicie przetworzone przewijają się one w całym przedstawieniu. Za jeden z ważniejszych uznałem motyw twórczej niemocy. W latach późniejszych kompozytor komentował swą partyturę w rozmowie z Małgorzatą Komorowską (która odbyła się w dniu 6 maja 2002 roku w Warszawie) na potrzeby publikacji „Skrzypek opętany” – czyli jak oceniać utwór baletowy¹¹¹: Motyw twórczej niemocy – ten motyw kompozytor przełożył na dwunastodźwięk, który, rozbity, układa się w skalę dodekafoniczną. Aż pięć motywów przypisał Chryzie: m. in. jej miłości, jej odbiciu w zwierciadle i jej zbrodni. Czterema motywami obdarzył Alaryela: jego samego, niemocy twórczej, grze na gałązkach (gdy jego skrzypce są nieme, Alaryel gra na gałązkach podarowanych mu przez Rusałkę, co muzycznie oddają figuracje klarnetu), jego niechęci do Chryzy. Poza motywami postaci Wiedźmy i Rusałki, Małecki wyróżnił motywami także istotne w akcji baletu przedmioty i rekwizyty: Okno, Klucz, Laskę Wiedźmy, Trumnę. W sumie przez całą partyturę przewijają się 23 motywy związane z akcją sceniczną, przeważnie uchem uchwytnie. Poza tym kompozytor oddaje dźwięki, jakie opisał Leśmian: kroki postaci, bicie zegara (to rytmiczne ostinata harfy). Szuka muzycznych ekwiwalentów w sytuacji, np. kiedy izba Alaryela i Chryzy się rozpada, traci swoje dotychczasowe wymiary („Przywidzenie I”), Małecki wprowadza efekt aleatoryzmu. (...) Istotną wydaje się kwestia instrumentu tytułowego, czyli skrzypiec. Dramat Alaryela polega na tym, iż jego skrzypce milkną, gdy bierze je do ręki. Próby wydobywania dźwięków oddawane są grą trójga pierwszych skrzypiec (czasem solowych, częściej divisi całej grupy), niekiedy altówki. Dopiero gdy w „Przywidzeniu III” pojawia się zjawia Rusałki (zabitej z zazdrości przez Chryzę) w „szacie, na której złocą się nuty pieśni tajemniczej”, następuje dramaturgiczno-muzyczna kulminacja: Alaryel odzyskuje moc tworzenia muzyki i gra -skrzypce solo intonują fantazyjny recytatyw, a potem prowadzą ekstatyczną, półnutami prowadzoną kantylenę na tle nasyczonego brzmienia orkiestrowego tutti¹¹².

Małgorzata Komorowska pisze: Małecki napisał partyturę na 90 minut muzyki i tyle ona trwa w nagraniu Warszawskiej Filharmonii Radiowej (ówczesna nazwa Polskiej Orkiestry Radiowej) pod dykcją Mieczysława Nowakowskiego wykorzystanym podczas premiery i dalszych spektakli Polskiego Teatru Tańca Baletu Poznańskiego na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu oraz podczas występów gościnnych na XI Łódzkich Spotkaniach Baletowych w Teatrze Wielkim w Łodzi (czerwiec 1991) i w ramach VII Warszawskich Dni Baletu w Teatrze Wielkim w Warszawie (marzec 1992). Kompozytor wykorzystał obsadę wielkiej orkiestry symfonicznej: potrójne drzewo (z rożkiem angielskim), w grupie blachy cztery waltornie, po trzy trąbki i puzony oraz tuba, harfa, fortepian i celesta, kwintet smyczkowy i rozbudowana perkusja, z wibrafonem, marimbą, dzwonkami, tamburynem, itp. Ten balet, miał być dla niego, jak mówił, »przede wszystkim przedstawieniem teatralnym, stąd tak ścisłe podporządkowanie muzyki akcji scenicznej«. Wpisywał w partyturę didaskalia Leśmiana i zdarzenia akcji. »Uznałem, że język muzyczny winien być zgodny z „kolorem” języka leśmianowskiego i treścią tej groteski, poematu czy ballady. Jest to więc, jeśli by tak można powiedzieć, język „mieszany”, w przeważającej części tonalny, niekiedy świadomie pastiszowy, z elementami bardzo współczesnymi«.

Układ formalny tej „baśni mimicznej”, zachowując cechy charakterystyczne dla gatunku dramatycznego, przewiduje podział na trzy akty, nazwane przez Leśmiana „przywidzeniami”. Ta metafora zawiera w sobie nie tylko wartość poetycko-emocjonalną, ale także pewien imperatyw semantyczny, sugerujący określone działania inscenizacyjne. Klimat leśmianowskiej baśni – niczym w dramacie romantycznym – konstruuje dwa światy: realny

¹¹¹ M. Komorowska, *Skrzypek opętany – czyli jak oceniać utwór baletowy*, [w:] www.taniecpolska.pl/files/txt/taniecpolska%5Bp1%5D_35_20111125.pdf [data dostępu: 22.07.2015].

¹¹² Zob. rękopis partytury, s. 247-257, [w:] M. Komorowska, *op. cit.*

z centralnymi postaciami Aleryela i Chryzy oraz fantastyczny, pełen zjaw, duchów i fantazmatów. O losach ludzkich decyduje tu fatum i tajemnica przeznaczenia. Oryginalny gatunek literacki, nasycony atmosferą zmysłowości i twórczego niepokoju został przełożony przez Ewę Wycichowską na nowoczesny język tańca, wykorzystujący techniki współczesne, demi-klasykę i elementy akrobatyki. W tej pełnej napięcia, nasyconej erotyką, opowieści o miłości, niespełnieniu, szaleństwie i zbrodni, każdy z bohaterów przemawia indywidualnym językiem ruchowym¹¹³. Anna Kuligowska-Korzeniewska słusznie zauważa: *Sięgając po dzieło tak silnie zanurzone w świecie poezji Leśmiana i jego wyobrażeniu o sztuce, Ewa Wycichowska zrealizowała „Skrzyпка opętanego” będąc artystką końca XX wieku, a więc dyskontującą burzliwe doświadczenie sztuki tańca. Na tej konsekwentnej drodze ku nowoczesności „Skrzypek...” stanowił niezwykle przygodę artystyczną. Oto teatr awangardowy zwrócił się w stronę literackości, wyraźnie zarysowanej fabuły, nie zdradzając przy tym swojej estetyki. Wymagało to niemałej odwagi, którą bez wątplenia odznacza się Ewa Wycichowska*¹¹⁴.

Głównymi bohaterami spektaklu są Aleryel (Krzysztof Raczkowski) i Chryza (Ewa Wycichowska). *Partnerstwo Raczkowskiego i Wycichowskiej – Chryzy w „Skrzypku...” to po „Fauście...” kolejny akt porozumienia scenicznego dwojga artystów, przez lata współpracy wzajemnie się inspirujących, w sposób niemal magiczny centralizujących dramatyczne napięcie i atmosferę transcendencji*¹¹⁵. Ekspresyjność wykreowanej przez Ewę Wycichowską postaci jest nadzwyczajna i w każdym calu naznaczona prawdą sceniczną. *Jest w tym tańcu tkliwość czulej żony – kochanki, nagła zazdrość o rywalkę, poczucie bezsilności i odrzucenia, wreszcie nienawiść i żądza zemsty. Emocje, które targają nami przez całe życie znalazły perfekcyjne odbicie w każdym ruchu, geście, spojrzeniu Ewy Wycichowskiej*¹¹⁶.

Małgorzata Komorowska konstatuje w swojej publikacji: *Konfrontacja partytury i programu przedstawienia ujawnia może nie niemoc twórczą w relacji: kompozytor-choreograf (akt artystyczny przecież się zrodził i do premiery doszło), ile kłopoty utrudniające powstanie spójnej koncepcji niebywale przecież ważnego w dziejach kultury polskiej przedstawienia. Najpierw oczywiście musiała powstać partytura muzyczna i Małecki pisał ją zgodnie z tekstem Leśmiana, zaznaczając czternaście scen w „Przywidzeniu I”, osiem scen w „Przywidzeniu II”, i dziewięć scen w „Przywidzeniu III”. Wycichowska biorąc na warsztat kompozycję Małeckiego i tekst Leśmiana skondensowała libretto do ośmiu scen w „Przywidzeniu I”, czterech scen w „Przywidzeniu II”, i czterech scen w „Przywidzeniu III”. Małecki skapitulował: »Wizja choreografa jest, co zrozumiałe, nieco inna od tego, co oczami wyobraźni widziałem w tym spektaklu«*¹¹⁷. Ale przecież widz nie wie, czy wizje obu twórców są spójne a jedynie przez pryzmat swoich wrażeń może odczuć tę symbiozę lub jej brak.

Malarka i pisarka Małgorzata Musierowicz tak pisze o przedstawieniu Wycichowskiej: *Od pierwszych chwil po podniesieniu kurtyny znaleźliśmy się wszyscy w samym środku najprawdziwszego Leśmiana. I oglądaliśmy tajemnicze, dziwne, halucynacyjnie piękne przedstawienie, które nam kazało siedzieć z rozdziawionymi z zachwytu ustami. Najzupełniej doskonała harmonia wszystkich elementów – obrazu, dźwięku i ruchu – sprawiła, że po raz pierwszy od dawna przeżyłam takie oczarowanie – powiedziałabym: pierwotne – teatrem... Kiedy opadła kurtyna widownia oszalała. Wielka owacja*¹¹⁸.

¹¹³ J. Ignaczak, *Pod prąd do źródła*, Album z okazji 40-lecia Polskiego Teatru Tańca, Poznań 2013.

¹¹⁴ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Ewa Wycichowska – Skrzypek Opętany?*, [w:] „Ruch i myśl – 35 lat Polskiego Teatru Tańca”, materiały pokonferencyjne, Poznań 2008. Za: J. Ignaczak, *op. cit.*

¹¹⁵ J. Ignaczak, *op. cit.*

¹¹⁶ M. Klepka, „Kurier Codzienny”, 09.04.1991. Za: J. Ignaczak, *op. cit.*

¹¹⁷ M. Komorowska, *op. cit.*

¹¹⁸ M. Musierowicz, „Goniec Teatralny”, 03.06.1991. Za: J. Ignaczak, *op. cit.*

Skrzypek opętany to barwna, metaforyczna opowieść o zbrodni i karze, gdzie ruch, muzyka i warstwa plastyczna spektaklu – dopełniając się – tworzą wspaniały świat baśniowo-romantyczny. Świat z bardzo wyraźnie zarysowanymi, zindywidualizowanymi postaciami. Świat skonturowany z cech życia i śmierci, miłości i zdrady, radości i nienawiści. Świat człowieka. Życie.

„Album z tego świata”

Polski Teatr Tańca-Balet Poznański

muzyka: Krzesimir Dębski

choreografia: Ewa Wycichowska

tekst: Stanisław Barańczak

kostiumy: Jola Zalecka

wykonanie: tancerze Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego

data premiery: 1992-11-19

miejsce premiery: Teatr Wielki w Poznaniu podczas Dni Dramatu i Teatru Emigracyjnego

Album z tego świata to niespełna 19-minutowy jednoczęściowy spektakl, do którego choreografię Ewa Wycichowska stworzyła w 1992 roku. Spektakl ten – z okazji jubileuszu 40-lecia Polskiego Teatru Tańca – doczekał się w 2013 roku wznowienia i obecnie znajduje się w aktualnym repertuarze zespołu. „Album...” powstał na festiwal *Dni Dramatu i Teatru Emigracyjnego (1992 rok)*, gdzie, dla mnie, punktem wyjścia był wiersz St. Barańczaka „Widokówka z tego świata”, a Krzesimir Dębski został poproszony o „przestrzeń muzyczną” (tak to dla niego nazwałam) z wykorzystaniem słów i rytmu wiersza¹¹⁹.

Spektakl Ewy Wycichowskiej *Album z tego świata* to teatralno-taneczny, poetycki obraz sceniczny, który przenosi widza w sentymentalną podróż do przeszłości. Bohaterowie opowieści to plejada postaci z zapomnianych pocztówek bądź zdjęć. Motywem organizującym koncepcję inscenizacyjną „Albumu...” jest tekst wiersza Stanisława Barańczaka „Widokówka z tego świata”, który staje się nie tylko literacką wykładnią dziejącego się na scenie choreograficznego dramatu. Co niemniej istotne rytm obecnego na scenie słowa jest jednocześnie melodią kroku, gestu, zastygnięcia w bezruchu, postaci spektaklu. Powracający jak litania tekst: „szkoda, że Cię tu nie ma” to sens prywatnego i zbiorowego wyznania, nasyconego tęsknotą za czasem przeszłym, śladem pamięci, w którym realność świata doczesnego przenika się z mistyką¹²⁰.

O podejściu do muzyki i współpracy z kompozytorem Ewa Wycichowska mówi: *W zależności od funkcji w spektaklach, dla potrzeb teatru i autora – tancerza, kompozytor musiał zgodzić się (chciał!) na swobodną interpretację jego muzyki, czasem na wytworzenie jedynie atmosfery działań lub istnienie jako „przestrzeń czasowo-muzyczna”, czasem wręcz w kontrze do tańca. Tak jak to było w inspirowanym wierszem St. Barańczaka „Album z tego świata” (i do jego rytmu) z przestrzenią muzyczną Krzesimira Dębskiego¹²¹.*

Najkrótsza i prawie na telefon była praca przy „Albumie...”. Po przedstawieniu kompozytorowi koncepcji – idei oraz atmosfery wynikającej z dziwnego pokoju wspomnień, zdjęć postaci, które „pamiętają” dziwne zdarzenia i odwołania się do wiersza Barańczaka, bardzo szybko otrzymałam gotową „przestrzeń muzyczną”, zawierającą nagrany tekst wiersza przez aktora z refrenem „...szkoda, że Cię tu nie ma...” śpiewanym przez tenora. Czas festiwalu spowodował, że cała współpraca (również z 12 tancerzy i statystą) trwała bardzo krótko (ok. miesiąca), co wymagało ode mnie dokładnego przygotowania się do każdej

¹¹⁹ E. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 08.08.2015.

¹²⁰ www.ptt-poznan.pl/spektakle/aktualne/album-z-tego-swiata-1992-/, [data dostępu: 05.08.2015].

¹²¹ E. Wycichowska, *Kronika miasta Poznania. Muzyka*, nr 2, Poznań 2010, s. 311-312.

*próby z tancerzami i dosłowne przekazywanie architektury ruchu, zostawiając jedynie pole do własnej, zgodnej z ideą i wskazaną postacią, interpretację wykonawczą*¹²².

21 lat później – w 2013 roku – z okazji jubileuszu Polskiego Teatru Tańca Ewa Wycichowska ponownie zaprezentowała *Album z tego świata*.

*I okazało się, że warto wracać. Jak to z albumami bywa, zawsze można znaleźć w nich coś nowego, intrygującego. „Album z tego świata” jest spektaklem bardzo poznańskim: Ewa Wycichowska – inscenizacja i reżyseria, kostiumy Jolanta Zalecka, wiersz Stanisława Barańczaka jako inspiracja – to grono poznaniaków z urodzenia. Do tego Krzesimir Dębski, który związał się swego czasu bardzo mocno z naszym miastem. Czy to ma jakieś znaczenie? Wydaje się, że tak. Bo jest to nasz album, który wpisuje się w uniwersum dziejów. Każdy z twórców w tym albumie pokazuje trochę siebie, trochę środowisko, w którym żył... Ewa Wycichowska odkurzyła ten album i dała szansę nowemu pokoleniu tancerzy zmierzyć się z zawartymi w nim treściami. Czy te treści się zmieniły? Chyba nie. Z albumy zeszli na scenę ci sami bohaterowie. Kostiumy Joli Zaleckiej nadal cieszą oko i pokazują, że moda, z którą artystka flirtuje od początku swojej działalności, niekoniecznie starzeje się. To samo można powiedzieć o muzyce i języku choreograficznym Ewy Wycichowskiej*¹²³.

„Zdarzyło się w Jeruzalem”

Kielecki Teatr Tańca

muzyka: Krzesimir Dębski

Wykonanie: Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Świętokrzyskiej, Jacek Rogala – dyrygent, Jorgos Skolias – wokalista.

choreografia: Elżbieta Szlufik-Pańtak, Grzegorz Pańtak

libretto: Henryk Jachimowski

scenografia: Boris Kudlička

kostiumy: Anna Maria Klikowicz

reżyseria światła: Maciej Igielski

wykonanie: tancerze Kieleckiego Teatru Tańca oraz gościnnie tancerze Polskiego Baletu Narodowego Maksim Wojtiul i Karol Urbański

data premiery: 2008-06-26

miejsce premiery: Scena Premierowa Kieleckiego Teatru Tańca

Inicjatorem spektaklu stworzonego przez Kielecki Teatr Tańca¹²⁴ *Zdarzyło się w Jeruzalem* był Prezydent Kielc Wojciech Lubawski. Premiera spektaklu odbyła się

¹²² E. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 08.08.2015.

¹²³ Za: <http://www.gloswielkopolski.pl/artykul/896579,ewa-wycichowska-otworzyla-stary-album-z-tego-swiata-recenzja-stefana-drajewskiego,id,t.html>, [data dostępu: 30.06.2015].

¹²⁴ Prywatny zespół założony w Kielcach przez Elżbietę Szlufik w 1995 roku – Teatr Tańca „Impuls” stał się impulsem dla powstania Kieleckiego Teatru Tańca. Uchwałą Rady Miasta Kielc 5 marca 2004 roku Kielecki Teatr Tańca został mianowany Miejską Instytucją Kultury. Teatr ten obecnie jest dużym, państwowym profesjonalnym zespołem, posiadającym w swoim 20-letnim dorobku artystycznym około 50 premier. Głównymi choreografami zespołu są Elżbieta Szlufik-Pańtak – dyrektorka KTT oraz Grzegorz Pańtak – zastępca dyrektora. Do tworzenia repertuaru Dyrekcja zespołu zaprasza również choreografów z Polski i z zagranicy. Z KTT współpracowali m.in. Ira Nadia Kodiche, Beate Vollack, Piotr Galiński, Thierry Verger, Alain Bernard, Jacek Tyski, Sławomir Woźniak, Bill Goodson, Stacy Boeddeker, Ryszard Kalinowski, Stephen Dalettre, Angelin Preljocaj, Aleksandra Dziurosz, Aleksandr Azarkevitch. KTT prowadzi również bardzo bogatą działalność pozaartystyczną – upowszechniającą kulturę, impresaryjną i edukacyjną. Działalność edukacyjna KTT prowadzona jest przede wszystkim w Szkole Tańca Kieleckiego Teatru Tańca, której program obejmuje zajęcia dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Od 2001 roku KTT cyklicznie organizuje warsztaty taneczne, na które zapraszani są pedagodzy z całej Polski i z zagranicy. Z okazji obchodów Międzynarodowego Dnia Tańca

w ramach obchodów Roku Kultury Polskiej w Izraelu i Izraelskiej w Polsce. Należy w tym miejscu wspomnieć, że głównym celem Kieleckiego Teatru Tańca jest tworzenie repertuaru opartego głównie na tańcu jazzowym w formie klasycznej, współczesnej i pop jazzowej, ale nie tylko. Dyrekcja KTT, mając na celu rozwój technicznych umiejętności i artystycznych jakości swoich tancerzy oraz poszerzania różnorodności repertuaru korzysta również z innych technik tanecznych. Dyrektorzy zespołu przy produkcjach swoich spektakli współpracują z różnymi kompozytorami, scenografami i kostiumologami.

Inspiracją do powstania spektaklu „Zdarzyło się w Jeruzalem” była historia Romea i Julii Shakespeare’a oraz chęć przeniesienia jej we współczesne, podobne realia. W naszym opracowaniu zamiast dwóch skłóconych rodzin kochankowie pochodzili z dwóch skłóconych narodów: żydowskiego i palestyńskiego. Dodatkowo inspiracją dla jednej ze scen pochodziła z piosenki Jacka Kaczmarskiego pt. „Wyschnięte strumienie”.

Proces twórczy przebiegał w czterech etapach:

- 1. stworzenie libretta przez choreografów we współpracy z pisarzem Henrykiem Jachimowskim,*
- 2. stworzenie przez choreografów scenariusza choreograficznego z uwzględnieniem koncepcji scenograficznej,*
- 3. stworzenie przez kompozytora Krzesimira Dębskiego muzyki,*
- 4. stworzenie choreografii uwzględniającej interakcję sceniczną ze scenografią i powstałą muzyką.*

Libretto zawierało ogólne wytyczne, co do kolejności scen, przebiegu linii dramaturgicznej i wydźwięku końcowego spektaklu.

Stworzenie scenariusza wymagało pracy współtwórczej choreografów ze scenografem Borysem Kudličką. Jako dwójka współtwórczych choreografowie zakładaliśmy, że w porozumieniu ze scenografem tak przeprowadzimy dramaturgię spektaklu, aby koncepcje poszczególnych scen wynikały nie tylko z zadań opartych na materiale ruchowym, ale również z zadań konstruowania przestrzeni przy pomocy elementów scenograficznych i rekwizytów.

W trakcie akcji scenicznej tancerze tworząc każdorazowo nową przestrzeń z montowanej bądź demontowanej na podelementy scenografii budowali nowy kontekst miejsca akcji (klub rozrywkowy, ołtarz ofiarny, mur, więzienie). Wypracowaliśmy ideę wielozadaniowego muru – symbolu rozdzielania, presji, osamotnienia, bezradności i poświęcenia. Dodatkowo dramatyczność spektaklu miała podkreślać atropa płonącego autobusu (z żywym ogniem) oraz taniec postaci w maskach na widowni pomiędzy widzami symbolizujących atak terrorystyczny na teatr¹²⁵.

Zdarzyło się w Jeruzalem to pozornie tylko opowieść o nieszczęśliwej, pełnej strachu i obaw miłości między parą zakochanych w sobie Muzułmanki i Żyda. Spektakl ten to wciąż aktualny głos w sprawie nietolerancji i podziałów; to opowieść o dramatach osób mieszkających na Bliskim Wschodzie, o niszczącej mocy nienawiści rodzącej się z braku akceptacji odmienności religijnej, kulturowej i politycznej. Spektakl ten niesie jednak pozytywne przesłanie. Jest to historia uczucia, które pokonuje wszelkie podziały, sztucznie tworzone granice i mury, te rzeczywiste, wyrastające między domami i te budowane w ludzkich sercach, mury niechęci i nienawiści. Mimo tragicznego końca, to co zdarzyło się w spektaklu Teatru Tańca (Kieleckiego – przyp. autora) w Jeruzalem, a u Williama Shakespeare’a w Weronie, zdarza się od zarania świata, niesie w sobie potężny ładunek nadziei – oto miłość wciąż się odradza, na gruzach, pośrodku ciemności. Celem widowiska

Dyrekcja Kieleckiego Teatru Tańca w 2001 roku zainicjowała Festiwal Tańca Kielce. Festiwal corocznie odbywa się do dnia dzisiejszego. Źródło: www.ktt.pl/onas/index.php?url=historia, [data dostępu: 14.07.2015].

¹²⁵ E. Szlufik-Pańtak, G. Pańtak, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Kielce, 15.08.2015.

jest również przesłanie, mówiące, iż przyszłość i realia, w jakich przyjdzie żyć naszym dzieciom zależą wyłącznie od nas¹²⁶.

W spektaklu muzyka stanowi – obok choreografii i scenografii – bardzo ważny, dramaturgiczny element. Mocną stroną przedstawienia jest ekspresyjna muzyka, barwnie i plastycznie opowiadająca historię miłości dwojga młodych ludzi i dramatów z nią związanych¹²⁷. Dla Kieleckiego Teatru Tańca skomponował ją Krzesimir Dębski zgrabnie łącząc hebrajskie motywy z muezinowymi zaśpiewami w wykonaniu Jorgosa Skoliosa¹²⁸.

Stosunek do muzyki w tym spektaklu choreografowie dzielą na dwie kategorie: Pierwsza relacja pochodziła z naszej koncepcji scenicznej, z której wyznaczaliśmy zadania kompozytorowi, dostosowane do naszych ogólnych założeń choreograficzno-reżyserskich. Druga relacja wynikała z wsłuchania się przez nas jako współtworzących razem choreografów w artystyczny przekaz kompozytorski zawarty w powstałym utworze muzycznym. Na odbiorze całościowym i formalnym utworu muzycznego próbowaliśmy zbudować spójną i wyrazistą kompozycję choreograficzną, która zawierać miała zarówno czytelne dla widza znaki teatralne jak i sekwencje ruchowe, które w sposób intuicyjny dotrą do widzów wytwarzając wrażenie jedności stylistycznej spektaklu¹²⁹.

Na pytanie, jak wyglądała współpraca z kompozytorem w trakcie procesu twórczego spektaklu *Zdarzyło się w Jeruzalem* oraz o relacji interpersonalnej choreograf-kompozytor – Elżbieta Szlufik-Pańtak i Grzegorz Pańtak odpowiadają: *Muzykę skomponował Krzesimir Dębski opierając się na rozmowie z nami oraz na scenariuszu choreograficznym, w którym opisaliśmy dokładnie przebieg choreograficznych działań scenicznych oraz proponowany przez nas czas trwania utworów. Przedstawialiśmy nasze preferencje dotyczące dynamiki, zastosowania instrumentów w partiach solowych o odpowiedniej barwie, która podkreśli charakterystykę scen. Aby poszerzyć możliwości oddziaływania emocjonalnego aparatu wykonawczego, czyli orkiestry symfonicznej (67 muzyków), kompozytor zaproponował włączenie solisty Jorgosa Skoliosa, który wykonałby partie wokalne (wokalizy). W naszym odczuciu wokalizy znacznie podniosły w percepcji widzów poziom dramatyczności i rzewności scen tanecznych. Umiejętność śpiewu wielogłosowego solisty budziła w widzach skojarzenia z kulturą bliskowschodnią, czyli miejscem gdzie rozgrywa się akcja spektaklu.*

Ponieważ chcieliśmy zawrzeć również symboliczne przesłanie słowne, zdecydowaliśmy się na przeczytanie fragmentu tekstu autorstwa Henryka Jachimowskiego przez Jorgosa Skoliosa w zakończeniu sceny „Ziemiopazerni”. Choć łączenie tańca i słowa w spektaklu tanecznym jest zabiegiem ryzykownym, bo częściej w naszym odczuciu te języki się znoszą niż wspomagają, to tym razem mieliśmy odczucie, że połączenie tych języków wypowiedzi nastąpiło organicznie. Być może stało się to dlatego, że wokalizy i tekst wykonywała ta sama osoba, a także dlatego, iż w warstwie choreograficznej przeprowadziliśmy uspokojenie ruchu aż do bezruchu leżących postaci na czas czytania tekstu¹³⁰.

Elżbieta Szlufik-Pańtak dodaje: *Realizacja tego spektaklu w obszarze muzyki przebiegała bardzo harmonijnie z uwagi na sympatię osobistą pomiędzy nami choreografami i kompozytorem. Krzesimir Dębski jest doświadczonego kompozytorem, co powodowało niezwykle szybkie i precyzyjne dopracowywanie wspólnej wizji artystycznej czy wspólnego zdania na temat środków jakie użyjemy do realizacji konkretnych zamierzeń artystycznych. Po raz drugi zlecaliśmy prawykonanie kompozycji na orkiestrę symfoniczną, więc również mieliśmy doświadczenie z zakresu procesu twórczego, jaki towarzyszy takiemu zadaniu.*

¹²⁶ G. Kaczmarczyk, *Monografia Kieleckiego Teatru Tańca*, praca dyplomowa, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa, 2011, s. 26.

¹²⁷ L. Zawistowska, „Świętokrzyski Miesięcznik Kulturalny Teraz” rok V, nr 7/8, 2008.

¹²⁸ J. Marczyński, „Rzeczpospolita”, 02.07.2008.

¹²⁹ E. Szlufik-Pańtak, G. Pańtak, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Kielce, 15.08.2015.

¹³⁰ *Ibidem*.

Opracowaliśmy następujący harmonogram:

- przedstawienie naszych założeń scenografowi i kompozytorowi oraz dyskusja na ten temat,
- dopracowanie wytycznych artystycznych w postaci scenariusza choreograficznego,
- ustalenie aparatu wykonawczego,
- opracowanie harmonogramu prób choreograficznych z materiałem muzycznym w postaci demo syntetycznego,
- korekty choreograficzno-kompozytorskie utworu (skracanie bądź wydłużanie utworu)
- przygotowanie materiału nutowego dla orkiestry,
- próby muzycznej interpretacji na próbach orkiestry z omówieniem i analizą dyrygent-choreograf (tempa, pauzy, dynamika),
- próby baletu z orkiestrą.

Niezbędnym jest wspomnienie ważnej roli dyrygenta w takiej realizacji, zwłaszcza gdy nie jest nim kompozytor. W naszej produkcji dyrygował Jacek Rogala, dyrektor Filharmonii Świętokrzyskiej, której to orkiestra wykonywała ten utwór w naszym spektaklu. Była to kolejna wspólna produkcja, więc znaleźliśmy trudności, jakie musimy odpowiednio wcześniej przewidzieć i wyeliminować, aby współpraca była harmonijna i efektowna artystycznie. Dobra relacja interpersonalna w naszym zespole realizacyjnym była nie do przecenienia. Potrzeby baletu w postaci stabilności temp, proporcji instrumentów w orkiestrze w stosunku do nagrań demo czy możliwości czasu pracy muzyków na niektórych instrumentach mieliśmy uzgodnione z wyprzedzeniem. Ze zrozumieniem i zaufaniem reagowaliśmy na bieżące wyzwania czy problemy w trakcie wspólnych prób. W ten sposób nie dochodziło do niepotrzebnego zmęczenia czy irytacji zespołów artystycznych i obsługi scenicznej, a praca była wspólnym przeżyciem wspólnego procesu twórczego. Całość zaangażowanych zespołów i techniki to 40 tancerzy, 67 muzyków, 16 osób obsługi sceny¹³¹.

„Transkrypcje. Hommage pour Chopin”

Sopocki Teatr Tańca

muzyka: Karolina Rec, Rafał Dędkoś [muzyka na motywach utworów Fryderyka Chopina]

choreografia: Joanna Czajkowska, Jacek Krawczyk

wizualizacje interaktywne: Łukasz Boros

scenografia: Jacek Krawczyk

kostiumy: Iwona Kryszak

reżyser światła: Bartosz Cybowski, Artur Aponowicz

wykonanie: Joanna Czajkowska, Jacek Krawczyk

data premiery: 2010

Transkrypcje. Hommage pour Chopin to duet w reżyserii, choreografii i wykonaniu liderów Sopockiego Teatru Tańca¹³² – Joanny Czajkowskiej i Jacka Krawczyka. Półgodzinny,

¹³¹ E. Szlufik-Pańtak, G. Pańtak, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Kielce, 15.08.2015.

¹³² Sopocki Teatr Tańca (przedtem, do marca 2010, Teatr Okazjonalny) został założony w roku 1998 przez parę dyplomowanych tancerzy, choreografów i członków ZASP-u: Joannę Czajkowską i Jacka Krawczyka, dawnego aktora Teatru Ekspresji Wojciecha Misiury. Grupa ma w swoim dorobku blisko trzydzieści spektakli, m.in. *Kwadrat. Wersja 6*, *Alchemik Halucynacji*, *D-KOD-R*, *Powiększenie/Zoom Out* i *3xNoir Danse*, które prezentowane były podczas wielu festiwali tańca współczesnego i teatru alternatywnego w całej Polsce (m.in. w Gdańsku, Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Łodzi, Szczecinie, Olsztynie, Lublinie i Wrocławiu) i za granicą, m.in. w Republice Czeskiej, Portugalii, Niemczech, na Litwie, w Republice Białoruskiej, Rumunii, Szwecji, Finlandii, Estonii, Indonezji, Mołdawii, Bułgarii, Rumunii, Francji, Austrii, Włoszech, Argentynie, Hiszpanii. Joanna Czajkowska i Jacek Krawczyk są członkami *The International Federation of Actors* (FIA) oraz *The*

jednocześnieowy spektakl to autorski projekt łączący ruch, projekcje video i muzykę. Całość utrzymana jest w abstrakcyjnym, „kosmicznym” nastroju. Przestrzeń sceny podzielana jest na mikrosfery, a każda z nich ma swoje indywidualne światło, rozmiar, kształt. W zależności od miejsca zdarzeń scenicznych – sfery te są istotne bądź nieznaczące albo przez tancerzy pominięte. Mamy do czynienia z powierzchnią mocno ograniczoną półokrągłym ekranem bądź wąskim pasem czarnej podłogi. Oddzielnie funkcjonuje również horyzont sceniczny. Czasami łączy się on z całą płaszczyzną sceny. Tancerze raz obcuja ze sobą w duecie w przestrzeni „pół-kapsuły”, raz – rozdzieleni – Ona na „czarnym, podłużnym kobiercu”, On – uwolniony z „zamkniętej przestrzeni” – na białym, większym, kwadratowym. Zawsze przestrzeń naznaczona jest utrzymanymi w niebiesko-białym kolorze, abstrakcyjnymi projekcjami autorstwa Łukasza Borosa. Każda z nich ma swój indywidualny wzór, graficzny motyw.

Mocno zespolone z warstwą dźwiękową – interaktywnie – projekcje video oraz światło stanowią ważny element nie tylko dekoracyjny, lecz znaczeniowy, dramaturgiczny spektaklu. Kostiumy tancerzy utrzymane są – podobnie jak większość przestrzeni sceny – w białym kolorze. Całość plastycznie przypomina krajobraz księżycy bądź próżni, czy też sterylne, pozbawione czasu i miejsca akcji terenu zdarzeń, gdzie dwoje ludzi istnieją wspólnie lub się rozdzielają, próbują nawiązać wspólny ruchowy dialog, bądź skazują się na samotne istnienie. Ruch tancerzy oparty jest mocno na abstrakcyjnym języku tańca. Tylko uważne śledzenie zmian choreograficznych, słuchanie muzyki i operowanie wyobraźnią może nadać odbiorcy sens tego, co widzi i słyszy.

Spektakl *Transkrypcje. Hommage pour Chopin* powstał w ścisłej współpracy z kompozytorami Karoliną Rec i Rafałem Dędko. *W przypadku tego spektaklu pracowaliśmy w nasz ulubiony sposób: ruch i muzyka powstawały niemal symultanicznie*¹³³ – wspomina Joanna Czajkowska. *To była, w pewnym sensie, konsekwencja naszej poprzedniej współpracy, czyli spektaklu „Powiększenie – Zoom Out”. Przy tym przedstawieniu, który był dla mnie bardzo ważny i osobisty, muzycy się poznali i mieli ogromną wolność twórczą. Zaufałam im i pracowaliśmy w trójkę – często przychodzili na próby i grali na żywo. Tak się poznaliśmy artystycznie bliżej. Razem z Jackiem byliśmy zachwyceni brzmieniami, światami, które Karolina i Rafał stworzyli. Poza tym od kilku lat z Jackiem pracowaliśmy z muzyką elektroniczną i oboje zapragnęliśmy czegoś innego. Jakiegoś rodzaju klasycznego piękna, sterylności scenicznej, abstrakcji, a jednocześnie porządku. Byliśmy ciekawi, jaką jakość Karolina i Rafał mogliby stworzyć w kontekście muzyki klasycznej. Zaproponowaliśmy im pracę nad Chopinem, a oni powiedzieli „tak”*¹³⁴. O inspiracjach do spektaklu Jacek Krawczyk pisze: *Inspiracją stworzenia choreografii była przede wszystkim muzyka Chopina, dzieła niezwykle nastrojowe, które słuchaliśmy od lat. Idea stworzenia interdyscyplinarnego widowiska zrodziła się z naturalnych potrzeb poszukiwań twórczych i wyzwań. Chcieliśmy po prostu zmierzyć się z muzyką klasyczną i zatańczyć własne choreografie. Spektakl w zamyśle miał być metaforyczną zwielokrotnioną transkrypcją dzieł Chopina, tzn. aranżacje na wiolonczelę i muzykę elektroniczną, oraz przy zastosowaniu nowoczesnych środków takich jak wizualizacje interaktywne i oczywiście taniec współczesny. Przy procesie twórczym dbaliśmy o to, by przebiegał symultanicznie, aby wszystkie elementy spektaklu powstawały jednocześnie (muzyka, wizualizacje, ruch) na próbach. Nowoczesna forma tego widowiska miała pokazać,*

*European Network of Independent Theatre Makers (EON). W styczniu 2006 roku twórcy otrzymali nominację do nagrody „Artysta Roku 2005” w plebiscycie „Gazety Wyborczej – Trójmiasto”. W tym samym roku Jacek Krawczyk został laureatem Nagrody Teatralnej Marszałka Województwa Pomorskiego za choreografię i reżyserię spektakli *Kwadrat. Wersja 6* oraz solowego *Helikopter Tanz Streichquartett*. Oboje założyciele teatru zostali wyróżnieni przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego odznakami honorowymi „Zasłużony dla kultury polskiej”. Por.: www.taniecpolska.pl/institucje/12, [data dostępu: 07.06.2015].*

¹³³ J. Czajkowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.

¹³⁴ *Ibidem*.

że muzyka Chopina jest ponadczasowa, może nadal inspirować współczesnych twórców różnych sztuk. Forma Transkrypcje. „Hommage pour Chopin” to nasz pomysł na oddanie holdu genialnemu kompozytorowi, jego niezwykle emocjonalnej muzyce¹³⁵.

Joanna Czajkowska potwierdza: (...) inspiracją do powstania spektaklu „Transkrypcje. Hommage pour Chopin” była sama muzyka Chopina i pomysł, by zderzyć i eksplorować dwa światy muzyczne: klasyczny i elektroniczny. By stworzyć jakość, której jeszcze wcześniej nigdy nie dotknęliśmy. W ramach przygotowań z Jackiem dużo słuchaliśmy klasycznych nagrań Chopina i czytaliśmy jego biografie. Chcieliśmy wiedzieć jak najwięcej, nie po to, by przedstawiać „jego życiorys” w spektaklu, ale żeby poczuć jakim był człowiekiem, jak tworzył. Potem stworzyliśmy scenariusz i wspólnie z muzykami wybraliśmy kompozycje Chopina, które były dla nich i dla nas interesujące i jednocześnie miały bardzo określony charakter. Tu bardzo pomogła Karolina Rec i jej klasyczne akademickie wykształcenie, jej wiedza. Potem pracowaliśmy symultanicznie. My budowaliśmy sceny choreograficznie, oni oddzielnie w studio nad transkrypcjami i ich wspólną interpretacją. Co jakiś czas otrzymywaliśmy propozycje od nich i albo od razu one zostawały, albo szukaliśmy dalej. I w muzyce i w ruchu. Przed premierą mieliśmy oczywiście wspólne próby. Tu trzeba zaznaczyć, że równocześnie pracował z nami Łukasz Boros, który stworzył wizualizacje interaktywne, które reagowały na nasz ruch, ale także i na muzykę. Na premierze muzycy i Łukasz grali na żywo, potem mieliśmy dwie wersje. Z muzyką wykonywaną na żywo i odtwarzaną. Wizualizacje zawsze „grały” na żywo¹³⁶.

Współpracę z kompozytorami i relację interpersonalną na linii choreograf-kompozytor twórcy spektaklu wspominają:

Joanna Czajkowska: (...) Bardzo sobie ufaliśmy twórczo. My – choreografowie im i oni nam. Wiedzieliśmy, że powstaje coś interesującego dla nas, coś nowego, co jest dla nas wielkim wyzwaniem, ale też i daje satysfakcję. Mieliśmy więc wszyscy nadzieję, że będzie to interesujące także dla naszych widzów¹³⁷.

Jacek Krawczyk: Sopotki Teatr Tańca od lat współpracuje z trójmiejskimi, alternatywnymi kompozytorami, którzy tworzą autorską muzykę do naszych spektakli. Tak było również i w przypadku „Transkrypcji”, gdzie muzycy tworzyli nowoczesną interpretację wybranych dzieł Chopina, czyli transkrypcje na wiolonczelę i muzykę elektroniczną. Proces twórczy odbywał się wraz z układaniem choreografii. Muzycy w miarę możliwości byli częstymi gośćmi na próbach STT i wspólnie podejmowaliśmy decyzje dotyczące dramaturgii spektaklu i udział w tym procesie muzyki. Oczywiście wcześniej wybraliśmy tytuły dzieł Chopina, które wg nas najbardziej odpowiadały nam dramaturgicznie, i ich kolejność w całości kompozycji. Kompozytor w STT jest współtwórcą całego dzieła scenicznego, i musi ściśle współpracować z reżyserem czy choreografem, to daje nam, tancerzom komfort precyzyjnej pracy twórczej¹³⁸.

„Spotkania w dwóch niespełnionych aktach”

Teatr Wielki w Łodzi, Polski Teatr Tańca

Idea: Ewa Wycichowska, Krzysztof Knittel

muzyka: Krzysztof Knittel

wykonanie: Orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi

reżyseria i choreografia: Ewa Wycichowska

¹³⁵ J. Krawczyk, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.

¹³⁶ J. Czajkowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ J. Krawczyk, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.

scenografia, video i kostiumy: Ewa Bloom Kwiatkowska
Realizatorzy współpracujący:
choreografia: Paulina Wycichowska, Andrzej Adamczak
muzyka: Paulina Załubska, Marcin Stańczyk, Artur Zagajewski
kostiumy: Adriana Cygankiewicz
video: Daniel Stryjecki
reżyseria światła: Sławomir Zabawa, Arkadiusz Kuczyński
harfy ISA, budowa i oprogramowanie: Piotr Stych
dźwięki: Krzysztof Knittel
wykonanie: tancerze Polskiego Teatru Tańca oraz Teatru Wielkiego w Łodzi.
data premiery: 2011-04-29
miejsce premiery: Teatr Wielki w Łodzi podczas inauguracji XXI Łódzkich Spotkań Baletowych

Odbywający się corocznie na deskach Teatru Wielkiego w Łodzi¹³⁹, znany w Polsce i poza jej granicami festiwal tańca – Łódzkie Spotkania Baletowe – w 2011 roku został zainaugurowany niezwykłym widowiskiem multimedialnym. Idea spektaklu *Spotkania – w dwóch niespełnionych aktach* jest autorstwa Ewy Wycichowskiej i Krzysztofa Knittla – artystów, którzy po latach wracają do Łodzi, by wspólnie scenicznie „powspominać”, ponownie artystycznie zainspirować się i wypowiedzieć, wysłuchać młodszych od siebie i docenić tych, którzy karierę sceniczną skończyli.

„Spotkania...” powstały z myślą o XXI Łódzkich Spotkaniach Baletowych (2011 rok) w kooperacji Teatru Wielkiego w Łodzi z PTT. Łódź – miejsce mojego debiutu choreograficznego – „Głos kobiecy (z nieznannej poetki)” we współpracy z K. Knittlem – to przy „Spotkaniach...” powrót do tego „duetu” twórczego, ale rozszerzonego o udział twórczy innych par (choreograf/kompozytor) – naszych uczniów. Przy tej prapremierze znaczenie miała moja wieloletnia kariera w Łodzi (np. spowodowała zaproszenie moich – emerytowanych już – kolegów jako wykonawców i z TW i z PTT do moich części spektaklu) i także stanowisko Dyrektora Naczelnego PTT (zaangażowanie do wspólnego projektu tancerzy PTT, a dla młodych choreografów również obecnego zespołu baletowego z Łodzi). W tym jedynym wypadku była możliwość współpracy z orkiestrą TW i gościnnymi muzykami¹⁴⁰.

Spotkania – w dwóch niespełnionych aktach to nie tylko spektakl. To niepowtarzalne spotkanie artystów w miejscu dla nich ważnym. Spotkanie łączące pokolenia, doceniające i wyróżniające człowieka sceny. To święto artystów – Teatru Wielkiego w Łodzi i Polskiego Teatru Tańca z Poznania. Ale nie tylko. To wyraźny głos na temat życia artysty, wielowątkowa opowieść o spełnieniu, nadziei, wierze i przemijaniu; o naturalnym biegu

¹³⁹ Teatr Wielki w Łodzi należy do jednej z najważniejszych scen operowych w Polsce. Budowa teatru rozpoczęła się w 1949 – ówczesnie obiekt nazwano Teatrem Narodowym. W 1954 r. uchwałą Prezydium Rady Narodowej przeznaczono budynek na siedzibę Opery Łódzkiej. Otwarty 19 stycznia 1967 roku r. Do chwili obecnej wystawiono w nim ponad 280 premier. Teatr należy do jednej z najważniejszych scen operowych w Polsce. Dyrektorem naczelnym teatru jest Paweł Gabara. Zrealizowano tutaj zarówno dzieła klasycznych kompozytorów (m.in. Piotr Czajkowski, Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini), jak i współczesnych (m.in.: Romuald Twardowski, Krzysztof Penderecki, Bogdan Pawłowski, Philip Glass). Teatr prowadzi także rozległą działalność impresaryjną, dzięki której jego spektakle prezentowane były w krajach całej Europy i w Stanach Zjednoczonych. Teatr Wielki jest także organizatorem międzynarodowych imprez teatralnych, w tym Łódzkich Spotkań Baletowych. Biorą w nich udział zespoły z całego świata, między innymi: Balet XX Wieku Maurice'a Bejarta, Cullberg Ballet, Stuttgarter Ballett, Nederlands Dans Theater, Sadler's Wells Royal Ballet, Batsheva Dance Company, Ballet Nacional de Cuba Alicji Alonso. Por.: www.operalodz.com/, www.pl.wikipedia.org/wiki/Teatr_Wielki_w_%C5%81odzi, [data dostępu: 17.06.2015].

¹⁴⁰ E. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 08.08.2015.

życia, w którym jedno przemija, by nowe mogło przyjść na jego miejsce. To dwuaktowa fiesta dla duszy – emocji i zmysłów. Dzięki muzyce – wykonywanej na żywo, choreografii, scenografii, kostiumom oraz projekcjom video widz ma do czynienia z artystyczną hybrydą, łączącą wszystkich i wszystko w jeden, wielobarwny, wieloznaczny i bardzo dynamiczny obraz.

Projekt jest sentymentalną podróżą w artystyczną przeszłość autorów, a zarazem otwarciem nowych dróg, w których doświadczenie przenika się z kreatywnymi koncepcjami młodych twórców. W spektaklu wezmą udział tancerze Teatru Wielkiego w Łodzi i Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu oraz seniorzy, wywodzący się z obu zespołów. Idea i reżyseria oparte są na koncepcji Ewy Wycichowskiej, która dzięki tej inicjatywie powraca do łódzkiej opery po dwunastu latach. Grają muzycy orkiestry Teatru Wielkiego w Łodzi, a dodatkowym atutem widowiska są oryginalne kolaże dźwięków elektronicznych¹⁴¹.

Spektakl *Spotkania w dwóch niespełnionych aktach* trwa prawie dwie godziny. Muzykę do spektaklu tanecznego napisali Krzysztof Knittel oraz zaproszeni przez niego młodzi kompozytorzy Marcin Stańczyk, Artur Zagajewski i Paulina Załubaska na zamówienie Teatru Wielkiego w Łodzi – stroną choreograficzną zajęła się Ewa Wycichowska wraz ze swoimi uczniami – Andrzejem Adamczakiem i Pauliną Wycichowską. W wykonaniu wzięły udział połączone zespoły Polskiego Teatru Tańca z Poznania i Teatru Wielkiego w Łodzi oraz kameralna orkiestra złożona z muzyków tego teatru pod batutą Michała Kocimskiego oraz zaproszonych gości – solistów. Utwory wymienionych powyżej kompozytorów zostały umieszczone w programie spektaklu w następującej kolejności¹⁴²:

Preludium – chor. Ewa Wycichowska do muzyki Pauliny Załubskiej

Epizody – chor. Ewa Wycichowska do muzyki Krzysztofa Knittla:

I – *Manekiny*, II – *Lekcja*, III – *Musztra*, IV – *Tango*, V – *Wiosna*

permanentnie-przypadkowe – chor. Andrzej Adamczak do muzyki *Archeopteryx* Marcina Stańczyka

Coda – chor. Ewa Wycichowska do muzyki Pauliny Załubskiej

Anrakt w klatce – chor. Ewa Wycichowska do muzyki Krzysztofa Knittla

Intermezzo – chor. Ewa Wycichowska do muzyki Krzysztofa Knittla

AD HOC – chor. Paulina Wycichowska do muzyki *Sceny chronofotograficzne* Artura Zagajewskiego

Salto finale – chor. Ewa Wycichowska do muzyki Krzysztofa Knittla

Samba mortale – chor. Ewa Wycichowska do muzyki Krzysztofa Knittla.

Krzysztof Knittel w opisie zamieszczonym w Partyturze przedstawia:

Części „Anrakt w klatce”, „Intermezzo” i „Salto finale” oraz – [ich] realizacja jest oparta na innych zasadach, niż tradycyjne wykonanie przez muzyków – instrumentalistów, gdyż wykonawcami tych utworów są sami tancerze. Ponieważ w tych częściach muzyka nie jest tworzona do spektaklu baletowego ani choreografia nie jest tworzona do muzyki, a dźwięki powstają dzięki gestom tancerzy, głównym zadaniem kompozytora jest: (1) wybór odpowiedniego instrumentu oraz odpowiedniego programu komputerowego do tego rodzaju kreacji; (2) wybór odpowiednich dźwięków i stworzenie z nich sekwencji brzmień do konkretnych scen tanecznych; (3) w trakcie spektaklu realizacja dźwięku na żywo i przełączanie kolejnych sekwencji dostosowując muzykę do poszczególnych scen.

Do tego celu użyte zostały następujące instrumenty: dwie harfy ISA – duża (180x200cm) i mała (125x125cm) oraz telefon komórkowy iPhone z programem Jasuto Pro. (...) Harfa ISA, [to] instrument posiadający 16 laserowych „strun” pionowych i 16 poziomych tworzących niewidoczną siatkę, w której każdej linii pionowej i poziomej mogą zostać przyporządkowane dowolne, wcześniej zaprogramowane dźwięki, na które składają się

¹⁴¹ Program spektaklu *Spotkania w dwóch niespełnionych aktach*, Teatr Wielki w Łodzi, 2011.

¹⁴² Na podstawie opisu zamieszczonego w partyturze udostępnionego przez Krzysztofa Knittla.

różnego pochodzenia nagrania instrumentów akustycznych, szmerów, a także sterowane w midi brzmienia syntetyczne. (...) Konkretny wybór dźwięków odpowiadających danej scenie i wybranym osobom spośród publiczności jest w intuicyjny sposób dokonywany w trakcie trwania tej części spektaklu przez kompozytora. Do części „Antrakt” w klatce zostało przygotowane ponad 50 programów z dźwiękami, których odtwarzanie uruchamiane jest przez gesty tancerzy i publiczności. (...) W części „Intermezzo” do dźwięków harfy ISA dołączają improwizowane partie gitary elektrycznej Marcina Olaka oraz grane na telefonie komórkowym iPhone w programie „Jasuto Pro” perkusyjne dźwięki elektroniczne (przez kompozytora). Trzecia i ostatnia scena z użyciem harfy ISA – „Salto finale” – tym razem jest to ogromna rama o rozmiarach 200 na 180cm – to zbiorowa akcja tancerzy Polskiego Teatru Tańca i Teatru Wielkiego w Łodzi. Swoim tańcem, gestami pantomimicznymi i grą aktorską uruchamiają kilkadziesiąt sekwencji dźwięków przygotowanych do tej sceny.

Uwaga: wszystkie dźwięki harfy ISA wykorzystane w spektaklu „Spotkania w dwóch niespełnionych aktach” zostały wymyślane, zrealizowane i w trakcie spektaklu były sterowane przez autora – Krzysztofa Knittla, a same instrumenty – wszystkie harfy ISA zostały zbudowane przez Piotra Sycha¹⁴³.

Zaproszenie Krzysztofa Knittla z dnia 17 kwietnia 2011 do obejrzenia spektaklu brzmiało: *Lata temu na tej samej scenie miał miejsce debiut Ewy Wycichowskiej jako choreografa i mój jako kompozytora muzyki baletowej – dla tancerzy Teatru Wielkiego w Łodzi. Premiera miała miejsce 6-go grudnia 1980 roku. Nasze działania były wtedy inspirowane cyklem erotyków Rafała Wojaczka „Głos kobiety”. Muzyka napisana na instrumenty perkusyjne i dźwięki elektroniczne silnie nawiązywała do rytmów ze Środkowej Afryki. Teraz wracamy na tę scenę w „w dwóch niespełnionych aktach..” Po latach w naszych „Spotkania w dwóch niespełnionych aktach” pojawią się ci sami tancerze, którzy brali udział w tamtym spektaklu. Usłyszymy brzmienie tych samych bębnów sprzed ponad 30 lat (jak się okazuje, wszystkie przetrwały) oraz nowe dźwięki, np. komputerowe brzmienia wirtualnych harf z niewidocznymi strunami podczerwieni, na których można zagrać zarówno dźwiękami każdego instrumentu, jak i barwą kropel wody. Ale nie jest to najważniejsze, jaka tym razem będzie moja muzyka i jaki będzie układ choreograficzny Ewy. Dlaczego? Bo teraz zaprosiliśmy do współpracy młodych twórców – kompozytorów i choreografów, których znamy i cenimy za ich dzieła, a obok naszych prac pojawią się ich utwory i wraz z nimi inna wyobraźnia, inne poczucie formy, nowe tematy i problemy. Spotkania różnych generacji, odmiennych postaw twórczych, rozmaitych artystycznych koncepcji i wizji. To kompozytorzy Paulina Zahubska, Marcin Stańczyk i Artur Zagajewski oraz choreografowie Paulina Wycichowska i Andrzej Adameczak, którzy współpracują z młodymi tancerzami z Polskiego Teatru Tańca i Teatru Wielkiego. My natomiast, jak już wspomniałem, postanowiliśmy zaprosić do współpracy przyjaciół, z którymi rozpoczynaliśmy nasze przygody artystyczne, a którzy teraz z powodu wieku zajmują się przede wszystkim nauczaniem młodego pokolenia. W ten sposób na scenie łódzkiej opery we wspólnym spektaklu tanecznym pojawią się wszystkie generacje tancerzy, którym będzie towarzyszyć orkiestra Teatru Wielkiego a również, jako wykonawcy, wszyscy kompozytorzy ze swoimi komputerowymi dźwiękami z laptopów oraz ... instrumentami perkusyjnymi z Brazylii we wspólnej finałowej sambie („Salto finale – samba mortale”). Zapraszam wszystkich bardzo serdecznie na ten wielobarwny, wielopokoleniowy spektakl!¹⁴⁴.*

Ewa Wycichowska tak wspomina cały proces twórczy spektaklu: *Przy „Spotkaniach...” praca twórcza rozłożona była na kilka etapów. Pierwszy – najważniejszy – dotyczył porozumienia między mną i Krzysztofem, nie tylko, co do koncepcji muzycznej, idei*

¹⁴³ Na podstawie opisu zamieszczonego w partyturze udostępnionej przez Krzysztofa Knittla.

¹⁴⁴ www.ptt-poznan.pl/spektakle/spektakle-archiwalne/spotkania-w-dwoch-niespelnionych-aktach-2011-/, [data dostępu: 25.07.2015].

spektaklu („...niepodobni do siebie, jak dwie krople wody...” W. Szymborska), jego multimedialnego charakteru, ale również doboru „młodych”, aby był to nie tylko powrót do przeszłości (niespełnionych wspólnych działań), ale również otwarciem nowych dróg, w których doświadczenie przenika się z kreatywnymi koncepcjami młodych twórców.

Drugim etapem było osvajanie się par (choreograf/kompozytor), nasze konsultacje i... „gaszenie pożaru” przy współpracy Andrzeja Adamczaka z Marcinem Stańczykiem (druga para Paulina Wycichowska i Artur Zagajewski od razu „nadawali na tej samej fali”). Trzecim etapem było moje osvajanie się z nowym instrumentem Krzysztofa – harfą elektroniczną, na której ruchami uczyliśmy się grać – najpierw ja sama, a potem Tancerze PTT. Pomysł się sprawdził i później na scenie „grali” na nich wszyscy (były 3 harfy o różnych wielkościach). Czwartym etapem były próby wykonawcze poszczególnych grup (chor. i muz.) z twórcami. Wielokrotnie muzyka determinowała ruch i styl choreograficzny, chociaż głównie technikę taneczną określały umiejętności i warsztat poszczególnych grup wykonawczych. Na elementy polegające na improwizacji mogłam sobie pozwolić ze swoimi tancerzami, a z „seniorami” zaproponowałam również wiele scen z elementami teatru tańca, aktorskimi – bardzo dla mnie wzruszającymi! Sama wspominałabym niezwykle – wykonawcze – przeżycie w duecie z Krzysztofem Raczkowskim (dawnym Alaryelem, Mefistem z „Faust goes rock”) do zaproponowanej przez Krzysztofa Knittla improwizacją muzyka z gitarą elektryczną i nasze zadanie w „klatce” na foyer teatru z interakcją z widzami i harfą akustyczną K. Knittla. Współpraca przy „Spotkaniach...” była najpełniejszą, wymarzaną formą realizacji spektaklu w kontakcie z kompozytorem¹⁴⁵.

Paulina Wycichowska – twórczyni jednej z części spektaklu (zatytułowanej oddzielnie *Ad hoc*) główne źródła inspiracji, proces twórczy i konstrukcję formalną omawia następująco: W „Ad hoc” spotkało się jedenastu artystów z Łodzi z jedenastoma z Poznania. Oprócz założonej głównej idei „spotkania”, kompozycja „Ad hoc” powstała z inspiracji ciągiem liczb Fibonacciego, który obrazuje „złotą proporcję” obecną w budowie wielu elementów w przyrodzie. Jest to zasada geometrycznej harmonii, która dotyczy chociażby układu liści, czy płatków kwiatu, piór ptaka, a nawet konstrukcji ciała człowieka. Inspiracją tą formułą miała być eksperymentalnym wprowadzeniem jej w życie w przestrzeni tańca na wielu różnych płaszczyznach: od kształtu pojedynczego ruchu, jego umiejscowienia w przestrzeni, czasu trwania i jego powtarzalności, aż po samą kompozycję utworu, długość trwania poszczególnych części, czy ilość tancerzy biorących w nich udział. „Ad hoc” jest podzielone na części odpowiadające kolejnym liczbom ciągu Fibonacciego, a są to kolejne cyfry: 1, 1, 2, 3, 5, 8. Zakończenie spektaklu zawiera kolejne liczby ciągu: 13 i 21, lecz w samym epilogu staje się wędrówką z powrotem w dół ciągu, aż do liczby 1.

Część I „Ad hoc” trwająca jedną minutę to solo młodziutkiej tancerki biegnącej po świetlistych liniach – symbol nieustającego ruchu rozwijającej się przyrody. Część II to dwa kontrapunktowo ustawione solo tancerki i tancerza ukazujące monochromatyczne rozróżnienie tancerzy z obu zespołów przez wybór koloru kostiumu dla jednej i drugiej grupy (autorka kostiumów Adriana Cygankiewicz zaplanowała białe kostiumy dla baletu Teatru Wielkiego w Łodzi i czarne dla zespołu Polskiego Teatru Tańca). Część III poświęcona jest liczbie „dwa”, czyli pewnej parzystości, symetrii, a także relacji dwóch osób, czyli innymi słowy: spotkaniom. W ciągu dwóch minut obserwujemy geometrycznie zaplanowane spotkania obu zespołów na scenie. IV część spektaklu trwająca trzy minuty to trio poświęcone liczbie „trzy” i napięciu, jakie zawsze wprowadza trójkąt w relacji. Część V trwająca pięć minut jest oparta na kwintetach tancerzy z obu zespołów i wprowadza konstrukcyjnie ideę budowy muszli, która jest inspiracją do działań przestrzennych zarówno w tej, jak i kolejnej części. Część VI to kulminacja spektaklu – pieczołowicie zbudowany system inspirowany muszlą, lecz konstruujący się w specyficzny labirynt ludzkich ścieżek – symbol cywilizacji.

¹⁴⁵ E. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 08.08.2015.

Inspiracja liczbą „osiem” zawiera się tutaj w warstwie ruchowej i czasie trwania tej części. Epilog spektaklu to stopniowe wyciszenie i powrót w dół ciągu, aż do metaforycznego spotkania dojrzałego solisty (symbol natury) z jego przetworzonym na cyfry obrazem na projekcji video autorstwa Daniela Stryjeckiego (symbol cywilizacji)¹⁴⁶.

Paulina Wycichowska o współpracy z kompozytorem – **Arturem Zagajewskim** pisze: *Spektakl „Ad hoc” wraz ze skomponowanymi symultanicznie „Scenami chronofotograficznymi” powstał w ramach dużego projektu taneczno-muzycznego „Spotkania w dwóch niespełnionych aktach”, przygotowanego na rozpoczęcie Międzynarodowych Łódzkich Spotkań Baletowych 2011. Projekt ten zakładał artystyczne i kreatywne spotkanie kompozytorów i choreografów, muzyków i tancerzy, tancerzy seniorów i juniorów, tancerzy baletowych Teatru Wielkiego w Łodzi i tancerzy tańca współczesnego z Polskiego Teatru Tańca z Poznania. Kompozycje „Ad hoc” i „Scen chronofotograficznych” powstawały symultanicznie, ale oddzielnie. Ścisły kontakt kompozytora i choreografa w kwestii porozumienia dotyczącego stopnia formalizacji kompozycji, obranych inspiracji, struktury poszczególnych części oraz punktu kulminacyjnego pozwolił na powstanie interesującego, bardzo współczesnego spektaklu, który został bardzo pozytywnie przyjęty przez festiwalową publiczność¹⁴⁷.*

Artur Zagajewski – kompozytor współpracujący z Pauliną Wycichowską – pisze: *dramaturgia i forma mojej muzyki i choreografii są różne, ponieważ obydwie warstwy powstawały niezależnie. Obydwie warstwy były też traktowane całkowicie abstrakcyjnie, więc nie występowało tam libretto. (...) Mogę mówić tylko z mojej perspektywy, czyli tylko o moich inspiracjach. Tytuł „Sceny chronofotograficzne” nawiązuje do dziewiętnastowiecznej techniki uwieczniania ruchu w fotografii. Jej konsekwencje można później spotkać w malarstwie futurystycznym, które bardzo mocno ukierunkowane było na ruch i dynamizm¹⁴⁸. Kompozytor podkreślił, że przyjęty przez nich typ współpracy był niezależny: *Spotkałem się z Pauliną Wycichowską dwa razy – na samym początku, przed rozpoczęciem prac, kiedy ustaliliśmy ogólne wytyczne i ogólny czas trwania, i drugi raz, kiedy ja już miałem praktycznie całą muzykę, a ona zaprezentowała mi swoje szkice choreograficzne. Zakładaliśmy zatem od samego początku, że warstwy się będą miały pod względem dramaturgicznym, dynamicznym, ale jak się później okazało, wyszło dość jednolite i spójne dzieło. Moim zdaniem wynika to z tego, że odbiorca zawsze odbiera dzieło syntetycznie i jeśli się zestawi z pozoru dwa niezależne utwory ze sobą, to między nimi i tak następuje jakaś relacja, jakiś kontekst. Poza tym spójność utworu wynikała też z wyrazistych założeń ustawionych na początku¹⁴⁹* Artur Zagajewski ocenił współpracę z Pauliną Wycichowską bardzo dobrze: *(...) Podczas pierwszych prób utwór został zarejestrowany i przekazany Paulinie, która pewnie dostosowała kilka swoich rozwiązań do mojej muzyki, ale i podczas całościowych prób, w dwóch czy trzech miejscach muzyka została lekko dostosowana do choreografii – chodziło o wydłużenie jakiś pauz generalnych, czy jakiegoś jednego trwającego dźwięku¹⁵⁰.**

Scena w spektaklu *Spotkania w dwóch niespełnionych aktach* jest miejscem wielu akcji i zdarzeń. Struktura dramaturgiczna oparta jest o zasadę kolażu. Za sprawą seniorów-artystów obu teatrów oraz fragmentów wcześniejszych spektakli Ewy Wycichowskiej widz doświadcza przeszłości, po chwili akcja przenosi się „na basen”, a potem do świata cyfr, abstrakcyjnych linii, figur i kontrastów. Mamy w nim do czynienia z przejmującym solo tancerki śpiewającej pięknym głosem, a obserwowanej przez mężczyznę filmującym jej

¹⁴⁶ P. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 18.08.2015.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ A. Zagajewski, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Łódź, 28.07.2015.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

prawie każdy ruch, za moment z tangiem i tańcem zespołu w technice demi-klasycznej; po chwili obcujemy z mocno współczesną choreografią, niefabularną, a wieloznaczną. Akt drugi rozpoczyna się duetem Ewy Wycichowskiej z Krzysztofem Raczkowskim – scenicznym spotkaniem artystów po latach – mistrzowsko wykonanym, intymnym, przesywającym na wskroś, ani na moment nie banalnym. Wszystkie obrazy dynamicznie się zmieniają, nie pozwalając na szczęście ani na chwilę wyobraźni i uważności widza „odpocząć”.

Finałowa, wspólnie wytańczona i zagrana samba w sposób wyrazisty sumuje ideę spektaklu. Tak jak ten brazylijski taniec, tak i życie artystów na scenie jest pełne siły i energii, radości, pasji i namiętności, nieustającej pracy, zespołowego działania i współodpowiedzialności. Teatr to miejsce, gdzie każdy odgrywa ważną, niepowtarzalną rolę. Rolę, która ma swój początek, niezwykle, kolorowe rozwinięcie, ale również która ma swój nieuchronny koniec.

Krzysztof Knittel wspomina: *Przypomnę tu najpierw, że idea „Spotkań” polegała m.in. na zaproszeniu do współpracy przez Ewę Wycichowską i przeze mnie naszych ulubionych i wysoko cenionych młodych koleżanek i kolegów „po fachu” – choreografów i kompozytorów, z którymi łączyły nas więzy zawodowe: ja zaprosiłem moich byłych studentów z akademii muzycznych w Łodzi i Krakowie – Marcina Stańczyka, Artura Zagajewskiego i Paulinę Załubską. Zaproponowałem im partnerów do tworzenia wspólnego dzieła – byli to uczniowie Ewy Wycichowskiej – jej córka Paulina i Andrzej Adamczak i na tym kończyła się nasza rola jako inspiratorów powstałych w ten sposób samoistnych części całego spektaklu. W naszej własnej części „Spotkań”, którą współtworzyli starsi tancerze pod kierunkiem prof. Ewy Wycichowskiej wraz ze mną (jako autorem muzyki) - libretto, a raczej scenariusz - oparty był na zderzeniach dynamicznej młodości tancerzy z zespołów Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu i Teatru Wielkiego w Łodzi z refleksyjną, często ironiczną wizją świata ich pedagogów – tancerzy dojrzałego wieku. W tym przypadku warstwa muzyki była przyporządkowana idei scenariusza. A jednak pojawiły się w muzyce dwa fragmenty oparte na wcześniej skomponowanych przeze mnie partyturach – były to druga część utworu „tanie imitacje” oraz spore fragmenty z perkusyjnej partytury „Głosu kobiecego”, który był debiutem choreograficznym Ewy Wycichowskiej na tych samych deskach TW w Łodzi w 1980 roku. Muzyka ta sama, a treść taneczna całkiem inna... A więc można tak? Można : -) Ewy i moja rola mentorów oraz nauczycieli młodych, niezwykle uzdolnionych choreografów i kompozytorów, pozwalała na pewien lekko ironiczny dystans do samego siebie, własnych – czasami niezrealizowanych - pragnień i możliwości. Ten dystans i ta ironia były też momentami obecne w samej muzyce. Chciałbym tu koniecznie podkreślić rolę świetnego młodego dyrygenta Michała Kocimskiego z łódzkiej opery, który z niezwykłą wyobraźnią wykonał wszystkie partytury, w których uzupełnienia i poprawki dokonywane były nawet na dzień przed premierą! (...) Dodam tu tylko, że istotną część mojej pracy z dźwiękami w naszej, dojrzałej wiekowo części tego spektaklu, były rzeczywiste innowacje technologiczne – interaktywne instrumenty elektroniczne zbudowane przez Piotra Sycha – dawały one możliwość sterowania dużą częścią przygotowanych przeze mnie dźwięków bezpośrednio przez ruchy i gesty tancerzy.*

Marcin Stańczyk – kompozytor współpracujący z Andrzejem Adamczakiem – wypowiadając się ogólnie na temat procesu twórczego przy okazji tworzenia muzyki *Archeopteryx* do choreografii *permanennie-przypadkowe* wskazał, że w przypadku tego spektaklu były aż dwa libretta, jedno moje, a drugie Andrzeja. *Mój tytuł naszej części – „Archeoptaki” (Archeopteryx) – nawiązywał do wyjątkowego zwierzęcia, formy ewolucyjnie pośredniej pomiędzy gadami i ptakami. „Archeoptaki” oprócz cech typowo ptasich, jak pokrycie ciała piórami, kości pneumatyczne, czy obojczyki połączone w widelki, miały też cechy charakterystyczne dla gadów – zęby w obu szczękach, długi ogon złożony z ruchomych kręgów, strzałkę i piszczel niezrośnięte... Ich dramat polegał na tym, że będąc już wyposażone*

w skrzydła nie były jeszcze ewolucyjnie przygotowane żeby latać. Poruszały się zatem skokami i wymarły nie wzbijając się w powietrze... (...) ¹⁵¹. Relacja interpersonalna pomiędzy kompozytorem a choreografem wyglądała tak, że pracowaliśmy w zasadzie osobno, każdy według własnego libretta. Konkludując kompozytor, że w istocie symbioza (dzieło choreograficzne i dzieło muzyczne jako jedność) zależy od koncepcji. Może być, ale niekoniecznie ¹⁵².

„Kontrasty”

Warszawski Teatr Tańca

muzyka:

- Aleksandra Bilińska *Symfonia na nieistniejącą orkiestrę* (2011),
- Stanisław Moryto *5 Pieśni kurpiowskich na chór żeński a cappella* (1997) [wybór]: nr 1 – *A pod borem*, nr 4 – *Z tamtej struny młyna*, nr 2 – *U jezioreczka*. Nagranie: Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej, Violetta Bielecka – dyrygent,
- kurpiowskie pieśni ludowe: *Lecioły zórazie*, *Bzicam kunia bzicam*, *Sam ja nie wiem skąd wiatr wstanie*, *Jestem jak wodna czcina*. Wykonanie na żywo: Adam Strug.

choreografia: Aleksandra Dziurosz

scenografia: Magdalena Brzeska

kostiumy: Natalia Roepler-Rejzmond

reżyseria światel: Bartosz Miłosz Martyna, Prot Jarnuszkiewicz (konsultacje)

wykonanie: tancerze Warszawskiego Teatru Tańca oraz gościnnie Adam Strug (śpiew)

data premiery: 2011-06-30

miejsce premiery: Teatr Wielki-Opera Narodowa Warszawa

*Kontrasty*¹⁵³ Warszawskiego Teatru Tańca¹⁵⁴ to spektakl poruszający tematykę szeroko pojętego sensu istnienia i nieprzewidywalności losów człowieka. Mówi o ludzkich emocjach, pragnieniach i lękach, o aspiracjach i marzeniach człowieka, o karierze i niepohamowanych

¹⁵¹ M. Stańczyk, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Łódź, 24.08.2015.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Analiza spektaklu *Kontrasty* dokonana na rzecz niniejszego artykułu jest autoanalizą. Współautorka artykułu – Aleksandra Dziurosz – jest równocześnie choreografem spektaklu.

¹⁵⁴ Warszawski Teatr Tańca powstał w styczniu 2008 roku. Pomysłodawczynią, założycielką i dyrektorem teatru jest dr hab. Aleksandra Dziurosz – choreograf, tancerka, nauczyciel tańca współczesnego. Oficjalnie zespół zainaugurował działalność spektaklem *Chopin – ex-saturo* do muzyki Fryderyka Chopina. Miało to miejsce 28 lipca 2008 roku, podczas *Chopiniany – VI Dni Fryderyka Chopina* w Teatrze na Wodzie w Łazienkach Królewskich w Warszawie. W grudniu 2008 roku, podczas Warszawskiej Nocy Tańca, odbyła się premiera spektaklu *Trwa-nie*, drugiej produkcji Warszawskiego Teatru Tańca. *Ex-it* to trzeci spektakl w repertuarze zespołu. Jego premiera odbyła się 26 listopada 2009 roku w ramach *Com'in* Festiwal w Warszawie. Prapremiera spektaklu *Kontrasty* – kolejnej produkcji WTT – odbyła się 17 czerwca 2011 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie, a premiera 30 czerwca 2011 roku w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie. Rok 2012 zaowocował spektaklem *Anioły* oraz *Few Few*. W 2013 odbyła się premiera spektaklu *action.CONTRaction.REaction, Darkness. Spektakl multimedialny na kwartet smyczkowy, tancerza, aktora i taśmę, Pink Noise* oraz *Performer*. Rok 2014 przyniósł premierę spektaklu *His Est Caritas*. Od początku swego istnienia Warszawski Teatr Tańca występował na scenach w: Japonii (Iwata, Tokio), Czechach (Olomouc), Ciechanowie, Kielcach, Mińsku Mazowieckim, Olsztynie, Ostrołęce, Płocku, Poznaniu, Przasnyszu, Radomiu, Rybniku, Siedlcach, Tarnowskich Górach, Warszawie, Wrocławiu i Zabrzu. Spektakl *Performer* otrzymał I nagrodę XVI Spotkań Teatralnych w Rybniku (2014), wyróżnienie podczas 12. Ogólnopolskiego Przeglądu Monodramu Współczesnego w Warszawie (2014) oraz nagrodę podczas II Olsztyńskich Spotkań Teatru Jednego Aktora SOLO (2014). Spektakl *action.CONTRaction.REaction* został nominowany do Wrocławskiej Nagrody Muzycznej *Polonica Nova* (2014). Założycielka zespołu współpracuje z kompozytorami – Aleksandrą Bilińską, Alicją Gronau-Osińską, Aldoną Nawrocką, Aleksandrem Kościowem czy Andrzejem Kopciem. Por.: www.wtt.waw.pl, [data dostępu: 07.08.2015].

ambicjach, a także o namiętnościach, manipulacji, cynizmie i egoizmie, o różnych formach podporządkowania i uwikłania, o poczuciu goryczy i bezsilności. Przy tworzeniu tego spektaklu zadawałam sobie ponownie pytania, jakie ludzkość stawia sobie od wieków tak w sztuce, jak i w filozofii: w świecie jakich wartości żyjemy? Prawdziwych czy tylko pozornych? Czy potrafimy jeszcze obdarowywać się wzajemnie dobrem i miłością? Czy zostaliśmy już z tego całkowicie wyzuci? Jak postrzegana jest inność? Czy „Inny” znaczy „Obcy”? „Kontrasty” to także refleksja na temat tradycji. Dlaczego dla wielu nie jest już bazą, drogowskazem i najwspanialszą z możliwych inspiracji? Co spowodowało, że tak często ją negujemy i odrzucamy? Czy w naszej codzienności jest jeszcze miejsce dla ideałów?¹⁵⁵

Inspiracją przy powstawaniu spektaklu były tradycyjne teksty i melodie regionu kurpiowskiego. Aleksandra Dziurosz tak opisuje proces powstawania warstwy dźwiękowej do spektaklu *Kontrasty*: *Spektakl „Kontrasty” w warstwie muzycznej łączy w sobie utwory skomponowane specjalnie według scenariusza spektaklu, utwory wcześniej istniejące oraz pieśni wykonywane na żywo. Ważna w procesie twórczym była kooperacja z kompozytorką oryginalnej muzyki do spektaklu – Aleksandrą Bilińską. Skomponowała ona dla mnie utwór muzyczny pt. „Symfonia na nieistniejącą orkiestrę”. Co charakteryzuje i w pewien sposób wyróżnia sposób pracy choreografa i kompozytora po omówieniu scenariusza, to fakt, iż praca twórcza była symultaniczna, ale nie wspólna. Pomimo braku wzajemnych konsultacji, kierunek naszych poszukiwań (ku mojemu zdumieniu) okazał się być tożsamy. Efektem tego jest dzieło, którego warstwy przenikają się, wzajemnie uzupełniając. Zaproszony przeze mnie śpiewak Adam Strug podczas spektaklu wykonuje oryginalne pieśni kurpiowskie. Śpiewak – będąc obecnym cały czas na scenie – staje się tym samym jednym z bohaterów przedstawienia. Ponadto niewątpliwym walorem warstwy muzycznej „Kontrastów” są także utwory Stanisława Moryto, na wykorzystanie których została mi udzielona licencja przez kompozytora. Są wśród nich „A pod borem”, „Z tamtej struny młyna” oraz „U jezioreczka” w wykonaniu Chóru Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku pod dyrekcją Violetty Bieleckiej¹⁵⁶.*

Tak kompozytorka Aleksandra Bilińska – w rozmowie z Hanną Raszewską – wspomina pierwszy etap pracy twórczej z choreografką: (...) rozmawiałyśmy o różnych naznaczeniach kulturowych, poznawczych, o kierowaniu narracją sceniczną – ale też nie o gestach ruchowych. To nie taki rodzaj rozmowy. Raczej trzeba ustalić, na ile ta scena staje się zatrzymaniem akcji, na ile to solo jest istotne, na ile ten duet przenosi nas dalej, dokąd widz powinien z nami podążać. Ten typ współdziałania nie przychodzi od razu, wypracowuje się go przez lata¹⁵⁷.

Moją główną rolą jako kompozytorki było przeniesienie nas w stronę industrialu – w trzeciej części napisanej dla przedstawienia „Symfonii na nieistniejącą orkiestrę” – nagrałam samą siebie śpiewającą pieśń, którą stworzyłam na bazie folkloru. Połączyłam dość dowolnie dobrane elementy, pozmieniane w stosunku do oryginałów. Chciałam zasugerować odbiorcy tę postawę, w której pamięta się tylko szczątki folkloru: dwie pierwsze linijki, które śpiewała nam babcia, trzecią, której nie jesteśmy do końca pewni, strzępki tonące we współczesnych dźwiękach, zagłuszone nierzeczywistym dźwiękiem mediów¹⁵⁸.

Po prapremierze spektaklu w Teatrze Powszechnym Paulina Wilk w „Życiu Warszawy” napisała: *Udana, ubiegłotygodniowa prapremiera „Kontrastów” w Teatrze Powszechnym zapowiada ciekawy wieczór w Sali Młynarskiego. Dziurosz pokazała nieuniknioną wizję zaniku polskiej tradycji ludowej. Spektakl Warszawskiego Teatru Tańca to*

¹⁵⁵ Program do spektaklu *Kontrasty*, Warszawski Teatr Tańca, Warszawa 2011.

¹⁵⁶ A. Dziurosz, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.07.2015.

¹⁵⁷ A. Bilińska [w:] H. Raszewska, wywiad z A. Bilińską, *Muzyka w teatrze*, „Nietak!t. Inne strony teatru”, nr 8/4/2011-2012, s. 10.

¹⁵⁸ A. Bilińska [w:] H. Raszewska, *op. cit.*, s. 12.

nie tylko dygresje dotyczące folklu, ale też zmian zachodzących w naszym społeczeństwie. Jesteśmy oddaleni od naszych korzeni, a dawne symbole, muzyka i ruch giną, bo nie są nam potrzebne. Smutne, ale prawdziwe¹⁵⁹.

Aleksandra Bilińska opisała w obszerny sposób swoją funkcję jako kompozytora w tym spektaklu, przedstawiając refleksje dotyczące samego procesu twórczego, istoty muzyki w symbiozie z tańcem etc.: *W przypadku tego konkretnego dzieła, jakim są „Kontrasty” muzyka wydaje mi się być niezbędną. Prowadzona jest w trzech równorzędnych liniach: muzyka tradycyjna-stylizacja-odejście od tradycji ze swobodnie wprowadzonym paracytatem. Bez takiej przestrzeni muzycznej nie udałooby się zrealizować idei zawartej w librecie autorki Aleksandry Dziurosz. W omawianym spektaklu są i miejsca ciszy, tu koniecznej dla całości dramaturgicznej. Obecność i potrzebę wykorzystania ciszy w dziele choreograficznym jak najbardziej rozumiem, ale jeśli jest ona odpowiednio zastosowana i uzasadniona. Odnosząc się do kwestii samego znaczenia formy i treści libretta stwierdziła: W przypadku „Kontrastów” libretto było dla mnie niezbędne, ale w przypadku innych dzieł choreograficznych bywało, że autor tylko nakreślał mi sytuację przestrzenną, kolorystyczną, lub rytm emocji i pracy ciała tancerza. Czasem jest to wystarczające, by nie popaść w dosłowność. Zignorowanie przez choreografa aspektów formalnych obecnych w dziele muzycznym znajdującej raczej jako niekorzystne dla całości narracji¹⁶⁰.*

O współpracy choreografa i kompozytora Aleksandra Bilińska pisze: *spektakl „Kontrasty” jest idealnym przykładem dzieła, powstałego z inspiracji, która pojawiła się u choreografa i kompozytora jednocześnie i zupełnie niezależnie. Wspólne spotkanie i wielowątkowa rozmowa naprowadziła nas do konkretnych rozwiązań takich jak na przykład zaangażowanie wskazanej osoby – śpiewaka ludowego nie tylko jako statycznej postaci wykonawcy – śpiewaka, ale konkretnej postaci uwzględnionej w librecie. Inspiracją już czysto dźwiękową dla stworzenia muzyki do „Kontrastów” była przede wszystkim tradycyjna pieśń kurpiowska. Był to także ogląd twórczości artystycznej stosującej stylizację polskiej muzyki ludowej, nasłuchiwanie współczesnej sceny folkowej oraz fonosfery, pod kątem tego jak postrzegamy współcześnie naszą tradycję. Zadawanie sobie pytania, co pozostało dziś z naszej rodzimej tradycji. Efektem jest gęsta tkanina elektroniczna, w której brzmia między innymi przetworzone dźwięki polskich instrumentów ludowych, a w jednej z kluczowych dramaturgicznie scen spektaklu brzmi monumentalna ośmiogłosowa pieśń stworzona niejako na wzór pieśni kurpiowskiej. Nie ma tu cytatu, a linia melodyczna i zastosowana ornamentyka mają sugerować sięgnięcie po oryginał¹⁶¹.*

Odnosząc się do kwestii „jedności” dzieła choreograficznego i dzieła muzycznego w spektaklu tanecznym A. Bilińska stwierdziła: *Mam wrażenie, że wspólne dzieło artystyczne to zawsze jest jakaś symbioza (skoro jest wynikiem współpracy każdej ze stron a zakłada ona korzyść przynajmniej dla jednej ze stron) Spektakl „Kontrasty” to z jednej strony pełne zespolenie obrazu i dźwięku (homofonia i polifonia kontrapunktyczna i konstruktywistyczna), ale też właśnie kontrasty. Tytułowe kontrasty, pewne dywergencje rozumiem tu jako niezależność obu planów, podążającą jednak za tym co wspólne: idea, przesłanie, libretto. Samą współpracę z choreografem ocenia jako współpracę idealną. Ponieważ choreograf, z którym dane mi było pracować nad spektaklem „Kontrasty”, jest osobą zdecydowaną, ale niezwykle otwartą, ciekawą „drugiej strony”, osobą o wielkiej wrażliwości muzycznej, świetnej wyobraźni muzycznej. Osobą, która przyjmuje dzieło muzyczne jako wyzwanie. Jeśli efekt dźwiękowy stanowi dla niej zaskoczenie to zawsze jest twórcze i pozytywne, jest motywacją do dodatkowych przemyśleń dla rozwiązań scenicznych¹⁶².*

¹⁵⁹ P. Wilk, recenzja spektaklu *Kontrasty* Warszawskiego Teatr u Tańca, „Życie Warszawy”, 24.06.2011.

¹⁶⁰ A. Bilińska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 28.08.2015.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² A. Bilińska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 28.08.2015.

„Persona”

Polski Balet Narodowy

muzyka:

- Arvo Pärt

Tabula rasa: Silentium: Senza Moto. Nagranie: Gothenburg Symphony Orchestra, Neeme Järvi – dyrygent

Fratres Nagranie: Kronos Quartet

- Paweł Szymański *Pięć utworów na kwartet smyczkowy, Compartment 2, Car 7 na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i wibrafon*. Nagranie: Kwartet Śląski
- Aldona Nawrocka *Persona, Molecules (fragm.), Kwartet smyczkowy „da Requiem” cz. II., trio smyczkowe @tRio – finał*

choreografia: Robert Bondara

scenografia i kostiumy: Diana Marszałek i Julia Skrzynecka

projekcje: Ewa Krasucka

reżyseria światła: Maciej Igielski

wykonanie: tancerze Polskiego Baletu Narodowego

data premiery: 2011-09-18

miejsce premiery: Teatr Wielki-Opera Narodowa Warszawa

Premiera spektaklu *Persona* została przygotowana w ramach projektu *III Dni Sztuki Tańca* Polskiego Baletu Narodowego¹⁶³. Dzieło jest drugą pełnospektaklową choreografią Roberta Bondary (po *Zniewolonym umyśle*, zrealizowanym pół roku wcześniej w Operze Nova w Bydgoszczy).

Na pytanie Julii Hoczyk, w jaki sposób zaczyna pracę nad spektaklem Robert Bondara odpowiada: *Trudno powiedzieć. W przypadku „Persony” najpierw był to pomysł, jakiś mały punkcik na horyzoncie, którego się chwyciłem i zacząłem obudowywać różnymi treściami, aby stworzyć ogólne przesłanie spektaklu. Dopiero później przyszło rozpisywanie tego na konkretne sceny, na ruch, na pewne relacje. I w tym przypadku ostatnią rzeczą był chyba dobór muzyki. Oczywiście, pewne sceny powstały ze względu na to, że pojawiła się taka, a nie inna muzyka. Ten proces się uzupełniał – z jednej strony pomysł narzucał wybór muzyki, z innej z kolei muzyka okazała się inspirująca*¹⁶⁴.

Robert Bondara, w wypowiedzi nadesłanej na potrzeby niniejszego artykułu, w następujący sposób opisuje proces tworzenia spektaklu *Persona: Punktem wyjścia do*

¹⁶³ Polski Balet Narodowy kontynuuje tradycje pierwszego rodzimego zespołu baletowego w Polsce pod nazwą Tancerze Narodowi Jego Królewskiej Mości, działającego na dworze króla Stanisława Augusta w XVIII wieku. W pierwszej połowie XIX wieku warszawski zespół baletowy działający w ramach teatru operowego był porównywany do najlepszych zespołów w Europie. Na scenie warszawskiej występowali najwięksi tancerze epoki romantyzmu z Marią Taglioni na czele, a zespołem kierowali zachodni baletmistrzowie: Louis Thierry, Maurice Pion i Filippo Taglioni. Wystawiano najnowsze balety wybitnych choreografów włoskich i francuskich z dokomponowywaną polską muzyką. Wśród polskich baletmistrzów wyróżnił się Roman Turczynowicz. Początkowo zespół baletowy występował na scenie Teatru Narodowego przy Placu Krasińskich, razem z zespołami opery i dramatu. Od 1833 roku, z przerwą spowodowaną II wojną światową i czasem odbudowy gmachu warszawski balet działa w budynku Teatru Wielkiego na pl. Teatralnym. Do II wojny warszawskim baletem kierowali: m.in.: Hipolit Meunier, Virgilius Calori, Pasquale Borri, José Mendez, Raffaele Grassi, Enrico Cecchetti, Piotr Zajlich i Jan Ciepliński. Po wojnie dyrektorami zespołu byli: Leon Wójcikowski, Stanisław Miszczyk, Raissa Kuzniecowa, Maria Krzyszkowska i Emil Wesółowski. Od marca 2009 roku zespołem kieruje Krzysztof Pastor. 29 kwietnia 2009 roku minister kultury wyodrębnił balet w strukturze teatru i podniósł go do rangi Polskiego Baletu Narodowego. Zespół otrzymał pełną autonomię artystyczną. Za: www.polskibaletnarodowy.pl/, www.taniecpolska.pl/instytucje/52, [data dostępu: 03.06.2015].

¹⁶⁴ J. Hoczyk, wywiad z R. Bondarą *Być człowiekiem to znaczy nie być samym sobą*, program spektaklu *Persona*, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa, 2011, s. 10.

powstania spektaklu były zagadnienia związane z istnieniem człowieka i jego funkcjonowaniem w obrębie określonych norm społeczno-kulturowych (...)w nawiązaniu do prac Junga, twórczości Gombrowicza i własnych obserwacji oraz doświadczeń, bo sam przecież funkcjonuję w konkretnej kulturze i społeczności, w której obowiązują określone wzorce¹⁶⁵. Podczas pracy nad „Personą” powstał najpierw pomysł na stworzenie spektaklu, a w oparciu o niego luźny zarys jego przebiegu, poszczególnych scen. Dopiero na tym etapie rozpocząłem poszukiwanie właściwej muzyki na potrzeby spektakl, która oddawałaby najpełniej pierwotny zamysł. Dobierając kolejne gotowe już utwory, w sposób naturalny zaczęły one wpływać na kształt i konstrukcję spektaklu. Do części scen zdecydowałem powierzyć stworzenie nowych utworów Aldonie Nawrockiej. Dawało to możliwość skomponowania utworów, które byłyby niejako skrojone na potrzeby spektaklu przekładając się na jego spójność. Na proces tworzenia nowych kompozycji, poza wstępnie naszkicowaną już dramaturgią i przebiegiem spektaklu, miała też niewątpliwie wpływ muzyka już dobrana do spektaklu autorstwa Arvo Pärta i Pawła Szymańskiego. Równolegle powstawał projekt scenografii, kostiumów, projekcji oraz wstępne zarysy rozwiązań reżyserii światła.

Podczas pracy nad nową kompozycją do spektaklu wykorzystany został jeden z cytatów z Gombrowicza. Recytowany przez aktora (Bartosza Martynę – przyp. autora) w różnych stanach emocjonalnych, z różnym natężeniem i tembrem głosu stał się dźwiękowym materiałem źródłowym, na bazie którego powstał jeden z utworów¹⁶⁶. Wspomniany cytat pochodzi z *Ferdydurke* – „Ach, stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz!” Z wykorzystaniem m.in. tego cytatu Aldona Nawrocka tworzy specjalny utwór, w którym słowa stają się muzyką. I oczywiście miałem kilka cytatów dotyczących formy i kształtowania, ponieważ wszystkie te myśli starałem się skondensować w kluczowych cytatach, co pomogło mi znaleźć odpowiedni trop¹⁶⁷. Bondara dodaje: [Sam] tekst będzie wykorzystany, ale (...) trudno mi powiedzieć, na ile ten okaże się odczytywalny – w istocie posłużył on jako materiał do stworzenia muzyki – dźwięków, brzmień etc... Przymiarkuję, że gdyby widzowi nie powiedzieć, że ta muzyka powstała wyłącznie przy użyciu głosu, to nawet nie byłby w pewnych momentach świadom, że została stworzona właśnie z ludzkiego głosu. Myślę, że nie sposób słowo w słowo przełożyć tekstu na ruch, są to dwa odmienne środki wyrazu, Tekst stanowi pewną bazę, tzn. wskazuje kierunek, w jakim podążam, a przy tworzeniu ruchu buduje się inna warstwa – warstwa, której nie jesteśmy w stanie opisać słowami.

Sam ruch ogólnie, treściowo zdeterminowany jest scenopisem, ale to, jak konkretnie będzie wyglądał zależy od interakcji choreograf – tancerz. Pewne rzeczy rodzą się zawsze w trakcie pracy. Na pewno ważna jest dla mnie warstwa emocjonalna. To jest bardzo złożony proces. Duże znaczenie ma dla mnie intencjonalność ruchu, to, aby – pomijając sferę techniczną – nie był przypadkowy. Najbardziej irytuje mnie, gdy ruch jest pusty – gdy nie jest podparty jakąś emocją, znaczeniem, czy intencją. Zresztą budowanie intencji wokół ruchu pomaga tancerzom tańczyć, interpretować to, co mają zatańczyć¹⁶⁸. Robert Bondara wspomina: Kolejnym etapem była praca z tancerzami opierająca się na poszukiwaniu i zrozumieniu założeń spektaklu, jego znaczeń, tworzenie sekwencji ruchowych, którym nadawany był sens, porządek, znaczenie, praca nad ich jakością i zespalanie z elementami scenografii¹⁶⁹.

¹⁶⁵ R. Bondara: (...) Cytat [Gombrowicza – przyp. autora]: „Być człowiekiem to znaczy nie być samym sobą” ma związek z tym, co Jung określił właśnie pojęciem „persony”, czyli ze zjawiskiem charakteryzującym się przybieraniem na potrzeby społeczne pewnych masek (...) cytat ten właśnie pochodzi z francuskiego wydania „Pornografii”. *Ibidem*.

¹⁶⁶ J. Hoczyk, *op. cit.*

¹⁶⁷ J. Hoczyk, wywiad z R. Bondarą *Być człowiekiem to znaczy nie być samym sobą*, program spektaklu *Persona*, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa, 2011, s. 10.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ R. Bondara, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 23.08.2015.

Do spektaklu choreograf zaplanował warstwę muzyczną zestawioną z różnych utworów trzech niezależnych kompozytorów (A. Pärta, P. Szymańskiego i A. Nawrockiej). Nagrane już i przygotowane utwory Pärta i Szymańskiego stanowiły pewien trzon dramaturgiczny – bowiem choreograf planował je złączyć z konkretnymi scenami choreograficznymi. Jednakże spoiwem całości spektaklu od strony muzycznej miała się zająć Aldona Nawrocka, która skomponowała w tym celu utwór „na zamówienie”.

Paweł Szymański, którego utwory wykorzystane są w *Personie* wyjaśnia, że z Robertem Bondarą spotykali się głównie po to, aby dowiedzieć się, w jakim kontekście będzie użyta jego muzyka – choreograf opowiadał „fabułę” baletu, żeby kompozytor wiedział mniej więcej o co chodzi – sama kwestia połączenia muzyki z tańcem należała wyłącznie do choreografa. Sam, jako kompozytor, miał pewne doświadczenie w pisaniu muzyki na zamówienie do baletu Alonzo Kinga (Lines Ballet): wówczas sam choreograf przyleciał do Polski spotkać się z kompozytorem. Jak dowiadujemy się z relacji pani Anny Jordan-Szymańskiej, żony Kompozytora, *pojechalśmy wtedy razem na wycieczkę do Krakowa – ale w końcu jedyne życzenie, które Paweł usłyszał to to, aby muzyka składała się z dwóch części wolnych: andante i andante – to wszystko! Jak Paweł pojechał do San Francisco na premierę choreografii „Vibraphone Quartet” (jako utwór wykorzystany jest to „Compartment 2 Car 7”) był proszony o dopisanie kilku wstępnych nut. Wiem, że był tam kłopot z tym, że tancerze ćwiczyli choreografię do muzyki którą Paweł przysłał – z komputera – i potem było nerwowo, bo na spektaklach mieli grać do muzyki na żywo – wykonywanej przez świetnych muzyków, ale timing nie był identyczny z komputerową próbką¹⁷⁰. (...) W ogóle ten utwór („Compartment 2 Car 7”) miał spore powodzenie u choreografów (...) – w końcu i Robert Bondara też zrobił choreografię do tego kwartetu¹⁷¹.*

O tym, jak wyglądała współpraca z kompozytorem oraz jak budowała się relacja interpersonalna choreograf-kompozytor przy powstawaniu spektaklu *Persona* Robert Bondara pisze: *Współpraca z Aldoną Nawrocką przy „Personie” była moją pierwszą współpracą z kompozytorem nad nowym utworem do mojej choreografii. Dziś, w oparciu o moje doświadczenia ze współpracy z innymi kompozytorami piszącymi dla mnie muszę przyznać, że jest osobą, która w niezwykle sposób potrafi wsłuchać się w potrzeby choreografa przychodzącego z pomysłem na spektakl. Istotnym i niezbędnym w moim odczuciu elementem jaki był obecny podczas tej współpracy było również zaufanie i właściwa, otwarta komunikacja. Bardzo szybko i intuicyjnie udało się również wyrobić zasady*

¹⁷⁰ A. Jordan-Szymańska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa 22.08.2015.

¹⁷¹ A. Jordan-Szymańska zebrała na potrzeby dokumentacji dane dot. wykorzystanych utworów Pawła Szymańskiego (z reguły informacja docierała do niej wstecz – już po użyciu muzyki bez wiedzy i zgody kompozytora). HORIZON; 1,60/Ginette Laurin/*Pięć utworów* na kwartet smyczkowy/1995/Introdans; Ballet Company/Haag nagranie: CD SILVA CLASSICS SILD 6001 Lament – Brodsky Quartet // STRING QUARTET/Alonzo King/*Pięć utworów* na kwartet smyczkowy/1995/Alonzo King's LINES Ballet/nagranie: CD SILVA CLASSICS SILD 6001 Lament – Brodsky Quartet/FIVE PIECES/Jeanette van Steen / *Pięć utworów* na kwartet smyczkowy/2000/De Groep van Steen/ Amsterdam/ utwór wykonywany na żywo przez Matangi Quartet/NEW WAYS – ANOTHER WALK/Detlev Alexander/*Pięć utworów* na kwartet smyczkowy/2003/Ballet Braunschweig; premiera 23.01.2003, g.19.30, Staatstheater Braunschweig // ALAS (WINGS)/Nacho Duato/*Pięć utworów* na kwartet smyczkowy/2006/Compañia Nacional de Danza/bez wiedzy P. Szymańskiego!/nagranie: CD SILVA CLASSICS SILD 6001 Lament – Brodsky Quartet // PERSONA/Robert Bondara/*Pięć utworów* na kwartet; *Compartment 2 Car 7*, /18 IX 2011, godzina 19.30, Sala Młynarskiego; Polski Balet Narodowy, w ramach III Dni Sztuki Tańca (balet w dwóch aktach, muzyka Arvo Pärta, Aldony Nawrockiej i Pawła Szymańskiego) nagranie: płyta EMI CLASSICS 0946 3 84393 2 5 – *Chamber works* // NOT ALL THOSE WHO WANDER ARE LOST/ Jacek Łumiński/*Pięć utworów* na kwartet (fragment II, II, IV, V część), *Compartment 2 Car 7* (część II) (ok 2/3 muzyki Pawła Szymańskiego, a oprócz tego muzyka: Andy Statman i John Zorn/May 21 – 24 2013 at BDC's 37th Annual New York Season at 3LD Art + Technology Center in lower Manhattan./Battery Dance Company/Performers: Robin Cantrell, Mira Cook, Carmen Nicole, Clement Mensah, Sean Scantlebury Lighting: Barry Steele/nagranie: EMI CLASSICS 0946 3 84393 2 5 – *Chamber works*.

współpracy zapobiegające konfliktom i usprawniające proces twórczy. Współpraca z kompozytorem i w ogóle ze wszystkimi realizatorami spektaklu, to duże wyzwanie. Zazwyczaj w głowie mam swoje wyobrażenie efektów ich pracy. Nie mogę jednak zapominać, że są to Ci sami artyści co ja, ceniący w swojej pracy wolność, Staram się więc nie przekraczać cienkiej granicy po przekroczeniu której czuć się już będą nie jako niezależni twórcy, lecz rzemieślnicy na moich usługach. Za każdym razem przy współpracy z nowym kompozytorem/realizatorem staram się zlokalizować tę granicę i by zapowiedz nieporozumieniom jasno ustalić zasady współpracy”¹⁷². Na temat podejścia do roli muzyki w spektaklu choreograf Persony dodaje: *Istotne tu również było spojrzenie na muzykę do tego spektaklu nie z perspektywy poszczególnych scen, ale całości, tak by osiągnąć spójność estetyczną i swoistą atmosferę spektaklu przeprowadzoną konsekwentnie od początku, aż do końca*¹⁷³.

Aldona Nawrocka – opisuje swoje doświadczenie z pracy nad muzyką do Persony i współpracy z Robertem Bondarą następująco: *niezwykle przeżycie! Od paru lat mam tę radość (bo inaczej nie mogłabym to nazwać) „oglądać” swoją muzykę – to wspaniałe uczucie. Część już nagranych moich kompozycji stanowiła inspirację dla choreografów do stworzenia spektaklu czy etiudy tanecznej, ale bardzo sobie cenię to „wyzwanie”, jakie stanowi napisanie nowej muzyki do formy audiowizualnej. Akurat w „Personie” brzmią trzy moje „stare” utwory, tj. temat z „Molecules” pojawiający się w introdukcji do spektaklu (muzyka zostaje włączona w ciemności i trwa w czasie stopniowego rozjaśniania sceny – niejako wprowadzając „oczy widza” w fascynujący pejzaż, jaki pojawia się na początku Persony), finał z tria smyczkowego „@tRio oraz II cz. Kwartetu smyczkowego „Da Requiem”, która z kolei zamyka pierwszą część spektaklu. Akurat w tym utworze jedyną „ingerencją” w jego strukturę była uwaga Roberta Bondary, by wydłużyć ostatni dźwięk... Wydłużyliśmy go o ok. 1”30” „! W efekcie jego brzmienie – pierwotnie akustyczne – stawało się coraz bardziej przetworzone elektronicznie i potęgowało nastrój napięcia. Jednakże najciekawsza była praca nad utworem „Persona” – o którym choreograf opowiadał w wywiadzie J. Hoczyk z programu z premiery spektaklu. Faktycznie – jego „tworzywem” dźwiękowym był cytat z Ferdynanda Gombowicza – „Ach, stworzyć formę własną! etc...” ale pozwolę sobie nie wprowadzać zbytnio w technologiczne zawilości jak została zrobiona cała elektroakustyczna warstwa dźwiękowa! Twórcze spotkanie z choreografem Robertem Bondarą – człowiekiem o niezwyklej wrażliwości artystycznej i kulturze osobistej, który obdarzył mnie zaufaniem, że nie skomponuję mu „demagogii” do „Persony” (a jeśli nawet to pewnie nie dałby mi tego odczuć!) jest dla mnie osobistym wyróżnieniem. Spointuję – mówiąc tanecznie – że poszukiwanie najbardziej adekwatnych i stapiających ideę główną spektaklu choreograficznego dźwięków stanowi od lat moje wewnętrzne wyzwanie w twórczości dla sztuki tańca. Muzyka w tańcu powinna być tym, co dodaje – a nie ujmuje, co inspiruje – a nie deprecjonuje, co pobudza – a nie zanudza, co otwiera umysł i serce – by oczami chłonąć emocje, jakie przekazuje nam taniec*¹⁷⁴.

„action/CONTRaction/REaction”

Warszawski Teatr Tańca

muzyka: Aldona Nawrocka

choreografia: Aleksandra Dziurosz

realizator systemu interaktywnego: Andrzej Kopeć

kostiumy: Aleksandra Dziurosz

¹⁷² R. Bondara, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 23.08.2015.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ A. Nawrocka, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa 30.08.2015.

wykonanie: tancerze Warszawskiego Teatru Tańca

data premiery: 2013-10-19

miejsce premiery: Impart, Wrocław podczas *Musica Electronica Nova – 5 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Elektronicznej*.

Inicjatorką projektu *action/CONTRaction/REaction*¹⁷⁵ była **Aldona Nawrocka** – kompozytorka, która do współtworzenia i realizowania projektu zaprosiła Aleksandrę Dziurosz (wraz z jej Warszawskim Teatrem Tańca) oraz Andrzeja Kopcia. Jak sama pisze: *Cudowne jest to, że kiedy wizja kompozytora przejdzie na choreografa, który – stając się niejako wizjonerem-dyrygentem, muzykiem-instrumentalistą i wykonawcą tanecznym w jednym – to doświadczamy niemal transcendentnej symbiozy muzyki i tańca*¹⁷⁶. Zamówienie tego utworu audioscenicznego dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu *Kolekcje – priorytet Zamówienia kompozytorskie*, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. Premiera spektaklu odbyła się 19 października 2013 roku podczas *5 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Elektronicznej pt. Musica Electronica Nova* – we Wrocławiu. Został on następnie nominowany do Wrocławskiej Nagrody Muzycznej 2013.

Kolejne prezentacje spektaklu miały miejsce:

- w ramach wieczoru tańca współczesnego i teatru ruchu *CIAŁO-SZTUKA-RUCH vol. 15*, Sala Widowiskowa, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa (5 XII 2013),
 - w ramach *Warszawskiej Platformy Tańca 2014-2016* – inauguracja programu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa (28 IV 2014),
 - podczas Festiwalu *Fabryka Światła*, Przasnysz (10 IX 2014).
- Spektakl wszedł na stałe do repertuaru Warszawskiego Teatru Tańca.

O inspiracjach, technologii pracy i procesie twórczym **Aleksandra Dziurosz** pisze: *Życie człowieka, fascynujący świat relacji międzyludzkich, procesy, powody, jakimi człowiek się kieruje są dla mnie fascynującym źródłem inspiracji. W spektaklu action/CONTRaction/REaction tematem głównym był człowiek zamknięty, ograniczony przestrzennie, początkowo nieświadomie, a dalej świadomie zniewolony*.¹⁷⁷ Aldona Nawrocka – inicjatorka projektu, kompozytorka muzyki oraz współtwórczyni idei napisała jako motto w partyturze: *„Zagramy? Wyobraź sobie pomieszczenie, z którego nie można wyjść. Ciekawość kazała Ci otworzyć pierwsze drzwi? Znalazłeś się wewnątrz przypadkiem? Zamknęli Cię nie z twojej woli? Tego już nigdy się nie dowiesz. Jedyne rzeczywistość to dla Ciebie ta, w której właśnie jesteś. Twoja egzystencja jest od teraz zewnętrznie zamknięta ... ale wewnętrznie wciąż masz prawo wyboru przyszłości. Ale jest to prawo ograniczone – jeżeli wybierzesz określony etap, to nie możesz już wrócić do niego ponownie. Czy to nie brzmi jak opis... Życia?*¹⁷⁸.

Wyobraziłam sobie świat jako miejsce wielu możliwości, wyborów, wolności. Ta pozytywna refleksja nadaje tonu pierwszej części spektaklu, gdy akcje taneczne rozgrywają się między uczestnikami – akcje pozytywne i negatywne, ale wspólne. Dopiero później okazuje się, że wszyscy jesteśmy zamknięci. Granicą jest światło. Rodzi się panika i lęk. A dalej próby ucieczki. Już w pojedynkę. Człowiek jest istotą stadną, ale często w emocjach egoistyczną. Skonfrontowanie własnych refleksji i obserwacji na temat wolności, zniewolenia, radości,

¹⁷⁵ Analiza spektaklu *action/CONTRaction/REaction* dokonana na rzecz niniejszego artykułu jest autoanalizą. Współautorki artykułu – Aleksandra Dziurosz i Aldona Nawrocka – są równocześnie autorkami spektaklu.

¹⁷⁶ A. Nawrocka, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 30.08.2015.

¹⁷⁷ A. Dziurosz, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.07.2015.

¹⁷⁸ A. Nawrocka, partytura utworu; także: informacja prasowa spektaklu *action/CONTRaction/REaction*, Wrocław, 2013.

odpowiedzialności, strachu z wyobrażeniami współtwórców i współwykonawców spektaklu i próba ich zestawienia wraz z artystycznym przetworzeniem była dla mnie jednym z przyjemniejszych etapów pracy. Spektakl ten jest scenicznym utworem, zrodzonym w równej mierze z nas wszystkich. Każdy miał w nim swój twórczy, demokratyczny udział. To bardzo przyjemne uczucie – współ-odpowiadać za dzieło ze świadomością, że pozostali artyści – kompozytor, twórca systemu interaktywnego i wszyscy tancerze nie zostali użyci jako narzędzie, ale potraktowani jako równouprawnieni partnerzy w pracy twórczej¹⁷⁹.

Aldona Nawrocka w opisie zamieszczonym w partyturze (a później powtarzanym w publikacjach zapowiadających prezentację spektaklu) w sposób następujący nakreśliła ideę całości: *Budowa spektaklu „action/CONTRaction/REaction” jest ściśle związana z dwubiegunowym tworzeniem relacji pomiędzy tancerzami (w tym nieustannym kreowaniem i definiowaniem przez nich przestrzeni scenicznej) oraz tancerzami a warstwą muzyczną: za pośrednictwem czujników pozwalających na wpływanie ruchu tancerzy na sferę dźwiękową (różnego typu przekształcenia, modulacje i transformacje dźwięku w aspekcie częstotliwości, dynamiki, czasu, sterowanie zmianą wartości parametrów, etc). Dodatkowo w spektaklu istnieją sceny choreograficzne do stworzonej wcześniej muzyki na taśmę. Spektakl ma formę kolażu: sceny sensu stricto, czyli dookreślone i zamknięte pod względem zarówno muzycznym, jak i ruchowym przeplatają się ze scenami natury sensu largo, w duchu aleatoryzmu kontrolowanego. Warstwa dźwiękowa spektaklu oraz powstała choreografia wynikają z założenia, że oba „organizmy” są komplementarne, a dodatkowo w wielu fazach tworzone w czasie rzeczywistym (na zasadzie „improwizacji generowanej” – „Improvisation Générative”). Wychodząc od idei czysto formalnej, czyli zestawienia, czy wręcz wzajemnego przeciwstawienia faz spektaklu dokładnie dookreślonych muzycznie i choreograficznie oraz takich, gdzie istotnym elementem jest przypadek – dochodzimy do konkluzji: action/CONTRaction/REaction jest spektaklem trwale niepowtarzalnym...*

Naczelną koncepcją spektaklu – w zakresie nie tylko formalnym, ale i też symbolicznym – jest użycie technologii, ale takiej dla „tancerzy”, tj. takiej, która by służyła jako „medium”, przekaznik ruchu, a nie stopowała czy zbyt determinowała ruch stając się niemal katalogowym pokazem „jak to działa”¹⁸⁰. Zaplanowano system interaktywny¹⁸¹ w postaci czujników świetlnych zamontowanych na ośmiu statywach pod lampkami oraz dwa mikrofony na statywach, które zostały rozmieszczone w przestrzeni scenicznej na rysunku kwadratu. W ten sposób osiągnięto zamkniętą sferę powierzchni oddzielając tancerzy znajdujących się wewnątrz konstrukcji od publiczności, która znajdowała się wokół. Jak twierdził Michael Joyce prawdziwa interakcja zakłada, że użytkownik odpowiada na system tak często jak system odpowiada na użytkownika oraz, co ważniejsze, że wszelkie działanie, wszelka inicjatywa przejmowana przez użytkownika lub system, przekształca zachowanie się obu z nich¹⁸².

Andrzej Kopeć – realizator systemu interaktywnego – w sposób następujący opisuje użycie technologii: *Rolą technologii w „action/CONTRaction/REaction” jest tworzenie interaktywnej sytuacji, w której tancerze swoim ruchem i głosem sterują zdarzeniami dźwiękowymi i świetlnymi. W różnych częściach projektu są to odtwarzanie próbek dźwiękowych, zmiana konfiguracji oświetlenia, czy tworzenie warstwy dźwiękowej z nieskorelowanych pętli samplowanego na żywo dźwięku. Głównym kanałem wejściowym*

¹⁷⁹ A. Dziurosz, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.07.2015.

¹⁸⁰ A. Nawrocka, partytura utworu; także: informacja prasowa spektaklu *action/CONTRaction/REaction*, Wrocław, 2013.

¹⁸¹ *Systemy interaktywne to przede wszystkim narzędzia pozwalające na stworzenie dzieł, utworów, które nie są statyczne, zamknięte. Komunikują się one z człowiekiem (lub między sobą) za pomocą różnego rodzaju technologii (...)*, [w:] P. Cytra, *Systemy Interaktywne. Wprowadzenie*, Materiały MSM UMFC.

¹⁸² M. Joyce, *Selfish Interaction: Subversive Texts and Multiple Novels*, McGraw-Hill, Inc. Hightstown, NJ, USA 1991, s. 79-92.

systemu interaktywnego jest zestaw lampek i czujników światła, zainstalowanych tak, aby reagować na światło odbite od obiektu w bliskiej odległości od lampki. Relacja między mediami (światłem i dźwiękiem) a tancerzami w trakcie trwania spektaklu ulega wielokrotnie zmianom: od bezpośredniej kontroli człowieka nad wyżej wymienionymi aspektami technologii do zupełnej autonomii maszyny, która wpływa na działania tancerzy¹⁸³.

Aldona Nawrocka – jako ideę główną spektaklu *action/CONTRaction/REaction* uznaje jednak (poza technologią) pojęcie „stanu pewności i destabilizacji”, które właściwe są każdej egzystencji – owo nieustanie przeplatające się *constans* i *variabilis*. W tym ukryta jest też struktura spektaklu – forma otwarta. Kompozytorka przytacza słowa dwóch filozofów, których myśli są dla niej znaczące:

• [Umberto Eco]: *Każde dzieło sztuki jest otwarte w tym znaczeniu, w jakim przemawia do odbiorcy w sposób jedyny i niepowtarzalny, zależnie od jego indywidualnych cech psychicznych i uwarunkowań kulturowych. Ponadto specyfiką dzieła muzycznego jest jego otwartość na rozmaite wykonania. Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są jego możliwości interpretacyjne zarówno pośród wykonawców, jak i odbiorców. W pewnym sensie każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie*¹⁸⁴.

• [Roman Ingarden]: *Kompozytor tworząc utwór muzyczny świadomy jest pewnej koniecznej niesamodzielnosci i niepełności procesu twórczego, który odróżnia muzyków (...) od innych artystów. Kompozytor musi zdać się na wykonawcę, która „dokańcza” utwór, przedstawiając go w pełnym brzmieniu, zawsze zniekształcając przy tym schemat nutowy*¹⁸⁵.

Kontynuując Nawrocka dodaje: Moje myślenie o formie otwartej bliskie jest pojmowaniu jej przez Kazimierza Serockiego, polskiego wybitnego kompozytora, który wypracował swoją własną koncepcję bazującą na udziale tzw., „struktur dźwiękowych” o odrębnej charakterystyce brzmieniowej. Co jest istotne w tej koncepcji to zaznaczenie (wg I. Lindstedt), że sposób ich prezentowania i łączenia w konkretnym utworze muzycznym opierał się na zasadzie podobieństwa i kontrastu, czyli odwoływał się do podstawowych praw ludzkiej percepcji słuchowej. O tym, że Serocki postrzegał formę z perspektywy psychologicznej wiemy z jego własnych wypowiedzi. W wykładzie pod tytułem *Chance der offenen Form*, przygotowanym przy okazji mistrzowskiego kursu kompozytorskiego w Musikakademie w Bazylei w 1976 roku, stwierdził na przykład, że: *forma w muzyce jest ułatwieniem muzycznego przejawiania się [...] postaci czasowych („Zeitgestalten”)*¹⁸⁶. W rezultacie stwierdził, że: *1) Forma jest więcej niż jakimś schematem formalnym; 2) Forma jest psychiczno-subiektywna i przez to intencjonalna; 3) Forma jako percepcja jest nie tylko psychiczno-subiektywna, ale jest też rozumiana poprzez uporządkowane postaci czasowe (struktury)*¹⁸⁷. Co ciekawe, że w swojej twórczości Serocki nie stosował wyłącznie jednej kombinacji owych „struktur”, ale próbował różnorodne zestawienia, z których najistotniejsze wydaje się „segmentowe” ich ujęcie w formie zamkniętej (o definitywnym kształcie), czy też zestawienie „na kształt fresku” oraz zastosowanie w formie otwartej. Chodzi tu w szczególności o formę, którą nazywał wieloznaczną („*mehrdeutigen Form*”), czyli taką, która może istnieć w wielu wersjach wykonawczych¹⁸⁸. Posiłkując się w dalszym ciągu opisem

¹⁸³ A. Kopeć, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Białystok, 25.08.2015.

¹⁸⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, W.A.B. Warszawa 2008, s. 23-57.

¹⁸⁵ R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, [w:] *Studia z estetyki*, t. III, PWN, Warszawa 1970, s. 147.

¹⁸⁶ I. Lindstedt [w:] <http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/tworczosc-dojrzala-1961-81/format-otwarta>, [data dostępu: 11.08.2015]; także: I. Lindstedt, *Kazimierz Serocki*, [w:] M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: Biogramy, A.M., Gdańsk-Warszawa 2005.

¹⁸⁷ I. Lindstedt, *op. cit.*

¹⁸⁸ I. Lindstedt, *op. cit.*

I. Lindstadt wskaźmy, że szczególnie zajęły Serockiego kwestie działania przypadku w kompozycji muzycznej. (...) Skoncentrował się (on – przyp. autora) na takich, które wprowadzały element niedookreśloności po stronie wykonawczej¹⁸⁹ (np.: w uznaniu muzyków były decyzje dotyczące kolejności wykonania pewnych elementów, czy też ich doboru). Najistotniejszym problemem wydało mu się przy tym zachowanie tożsamości dzieła muzycznego, czyli takie zakomponowanie struktur, by miały one zdolność adaptacji do każdej z możliwych (i przewidzianych przez kompozytora) form całościowych. (...) W założeniu zatem m.in.: *Każdy element formy powinien zatem – kontynuował – wykazywać trzy istotne właściwości: 1= Musi budować zamkniętą, niezależną strukturę; 2= Każda taka struktura musi mieć swój własny, wyraźnie rozpoznawalny charakter muzyczny; 3 = Każda taka struktura musi – w ramach koncepcji całego dzieła – być tak skomponowana, by na początku i na końcu posiadać możliwości połączenia do innych struktur; zatem jeśli przed nią lub po niej zostanie dostarczona inna struktura (lub struktury), jest w stanie wytworzyć jednostkę toku muzycznego, która może być wpisana w kontinuum formalne*¹⁹⁰.

Zaplanowana przez Aldonę Nawrocką forma dla spektaklu została rozrysowana w partyturze, wyznaczając możliwe powiązania i łączenia segmentów, z zaznaczeniem, że początkowy i końcowy odcinek jest wskazany:

Zasady „action/CONTRaction/Reaction”:

- 8 segmentów/epizodów/etapów.

- Segmenty skrajne wyznaczają zawsze ramy czasowe (A = początek/ H = koniec).

W tym zakresie forma jest zamknięta.

- Wewnętrzne konstruowanie sekwencji pozostałych segmentów (B, C, D, E, F, G) możliwe jest w następującym zakresie: *każdy następny segment musi być połączony z poprzednim za pomocą linii prostej. Raz „odtworzony” epizod nie może być już więcej użyty*¹⁹¹.

Powtarzając za Serockim, że otwartość formy konstruowanej w taki sposób, że kompozytor proponuje a wykonawca wybiera „w zakresie obostrzonym” pewien ciąg obrazów dźwiękowych „daje możliwość takiego ich zakomponowania, które sprowadza się ostatecznie do wyboru konkretnej dramaturgii całego dzieła i jego sensu emocjonalnego. Wybierane i łączone elementy różnią się bowiem zasadniczo pod względem tempa, dynamiki, barwy i ekspresji¹⁹². Zatem to kompozytora należy praca nad zapewnieniem sensu i wartości artystycznej każdemu możliwemu układowi, ale jednocześnie bezpośredni wpływ ma na nią wykonawca – kreatywny interpretator kompozytorskiej koncepcji.

Współpracę z Aleksandrą Dziurosz w realizacji tego spektaklu Aldona Nawrocka wspomina: *Był to dla nas obu szczególnie czas – choć trudny... Dostałam zaproszenie od Pani Elżbiety Sikory, wybitnej kompozytorki i Dyrektora Festiwalu „Musica Electronica Nova” do przywiezienia do Wrocławia nowego projektu audiowizualnego. System interaktywny jako główny koncept – tylko jaki zaplanować, by nie był to kolejny „pokaz możliwości i nowości technicznych”, które niestety dominują w wielu tego typu działaniach twórczych. Od pomysłu do realizacji droga wiodła przez „talent” odpowiednich wykonawców – a w efekcie współtwórców, to znaczy Aleksandry Dziurosz i Andrzeja Kopcia. Gdyby nie nasze wspólne „kompromisy” nie byłoby pewnie uznania Prof. Sikory, a było. Doświadczenie pracy z Olą to zawsze nobilitacja – nie tylko, że ona już jest doktorem habilitowanym, a ja „tylko” doktorem, ale przede wszystkim dlatego, że jako kompozytor czuję się w miłym obowiązku nie zawieść – a nawet mam ten komfort, że odczuwam jej zaufanie twórcze. A dzięki Andrzejowi Kopciowi*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ A. Nawrocka, partytura *action/CONTRaction/REACTION*, s. 7.

¹⁹² I. Lindstedt, *op. cit.*

*obie mamy niemal buddyjski spokój, że to, co koncepcyjnie zaplanujemy – to dzięki wiedzy i talentowi Andrzeja będziemy mogli zrealizować. Za to dziękuję!*¹⁹³

* * *

Przestawione w tym rozdziale wybrane spektakle taneczne są przykładami na rodzaje współpracy twórczej polskich choreografów i kompozytorów. Posiłkując się stwierdzeniem Ireny Turskiej, że sam kreatywny aspekt choreografii wynika m.in. z faktu, że istnieją w niej dwie współrzędne struktury, z których jedna jest wynikiem myślowego organizowania treści, a druga rezultatem fizycznego budowania formy¹⁹⁴ – to właśnie zamierzona „kreacja” jest wyznacznikiem funkcji, jaką choreograf wyznacza w danym spektaklu nie tylko samemu kompozytorowi, ale i muzyce w ogóle. To zatem idea nadrzędna w każdym indywidualnym przypadku generuje sposób konstruowania warstwy dźwiękowej towarzyszącej tańcowi – będącej wynikiem czynnej współpracy z kompozytorem. Powstające w efekcie dzieło koresponduje z warstwą choreograficzną na płaszczyźnie: ilustracyjnej (podkreślającej tok dramaturgiczny lub będącej „obrazem dźwiękowym” dla określonych stanów emocjonalnych), formalnej (konstytuującej strukturę rytmiczno-dynamicznej warstwy ruchowej) czy interaktywnej (przewidzianej jako parametr generujący zmienność w zakresie struktur ruchu czy formy np. poprzez zastosowanie urządzeń elektronicznych). Kompozytorzy zaproszeni przez choreografów do współpracy nad realizacją spektaklu tanecznego mieli zatem różnorodne funkcje i zadania. Najważniejszym z nich wydaje się być stworzenie pewnej wspólnej idei ruchowo-dźwiękowej.

Na zakończenie myśli Janiny Pudełek, która w następujący sposób zreasumowała funkcje kompozytora w dziele choreograficznym:

*Wydawałoby się, że współczesny partnerski układ między tańcem i muzyką powinien zachęcić kompozytorów do podejmowania tego rodzaju twórczości. Ale balet jest trudnym rodzajem muzycznym, stawia przed kompozytorem szczególne zadania. Od strony formalnej zadaniem kompozytora jest stworzenie baletowi ram czasowych, ujętych w odpowiednie, urozmaicone, a możliwe do wytańczenia przez ciało ludzkie rytmy. (...) Od strony emocjonalnej zadaniem kompozytora jest muzyczne sportretowanie bohaterów baletu, odmalowanie ich uczuć, stworzenie klimatu poszczególnych scen. R. Zacharov podkreślał jeszcze jedną cechę: (...) kompozytor musi łączyć talent dramaturga i muzyka, gdyż w przeciwnym razie nie będzie mógł wyrazić idei dzieła i ujawnić z swej muzyce ludzkich myśli (...). I jeszcze jedno. Aby podolać tym zadaniu kompozytor powinien znać choćby ogólnie tajniki sztuki choreograficznej i wykonawstwa tanecznego*¹⁹⁵.

4. Wolność a tradycja – rok 1989 punktem zmian dla artystów?

4.1. Kontekst historyczny

Przemiany społeczne i polityczne jakie nastąpiły po wyzwoleniu ziem polskich po II-giej wojnie światowej objęły nie tylko podstawy ideowe, ale i artystyczne, z organizacją życia kulturalnego włącznie. Działalność twórcza w PRL nie należała do najłatwiejszych. Ekspresja artystyczna w jakiegokolwiek formie podlegała wszechogarniającej kontroli ze strony władz komunistycznych. Działo się tak mimo wyraźnych postanowień o swobodzie

¹⁹³ A. Nawrocka, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.08.2015.

¹⁹⁴ Por.: I. Turska, *op. cit.* s. 39-47.

¹⁹⁵ J. Pudełek, *op. cit.*, s. 18.

wyrażania myśli i przekonań gwarantowanych konstytucjami z 1947 oraz 1952 roku. W rzeczywistości gwarancje te były iluzją. Już w 1944 roku na mocy dekretu utworzono Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, przekształcony w 1981 roku w Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk. Urząd ten sprawował nadzór nad szeroko rozumianą cenzurą państwową, czyli świadomym wprowadzaniem w błąd poprzez selektywny dobór masowo rozpowszechnianych informacji, zgodny z kryterium korzyści podmiotu manipulacji¹⁹⁶. Działanie takie miało na celu kreowanie pozytywnego, i nie dającego się podważyć, obrazu państwa i władzy komunistycznej.

W listopadzie 1947 roku Bolesław Bierut przemawiał na otwarciu radiostacji we Wrocławiu, kiedy to wskazuje na potrzebę uznania nowej tendencji w sztuce wszystkich dziedzin, a mianowicie socrealizm (co stało się obowiązującą polityczną dyrektywą). Jeden jej z głównych propagatorów – Włodzimierz Sokorski (wówczas zastępca członka Komitetu Centralnego PZPR) – opublikował w „Kuźnicy” kluczowy dla tej ideologii tekst *Formalizm i realizm w muzyce*¹⁹⁷: *Sądzę [...] że istnieją olbrzymie możliwości oratoriów ludowych i świetlicowych inscenizacji muzycznych typu wielkich popisów zespołów robotniczych i zespołów wiejskich. Niewątpliwie dojrzewa okres monumentalnych widowisk muzycznych złożonych z pieśni i tańca, ilustrujących życie i walkę naszego narodu, naszego ludu. Epoka baletu. Tematycznego baletu*¹⁹⁸. Muzyka stała się istotnym elementem propagandy, ale o jej politycznej „prawomyślności” decydował przede wszystkim tekst. Muzyka socrealistyczna miała być przede wszystkim *przystępna w stylu i narodowa w treści. Oczekiwano utworów melodyjnych, konsonujących, nawiązujących do pieśni i tańców ludowych, a w tematyce dzieł scenicznych i kantatowych – do historii, oczywiście odległej i bohaterkie*¹⁹⁹. Tępienie muzyki odbiegającej od stylu romantycznego, z prostą przewidywalną harmonią, było wyrazem niechęci wobec awangardy. Zasady socrealizmu narzucono kompozytorom z państw podległych ZSRR podczas zjazdu w Pradze w 1948 roku. W Polsce początkowo z nimi polemizowano, ale oficjalnie wprowadzono je w roku 1949 podczas zjazdu kompozytorów w Łagowie Lubuskim²⁰⁰. Utwory socrealistyczne miało w swoim dorobku wielu ówczesnych kompozytorów, lecz nie wszyscy także podporządkowywali się ogólnym dyrektywom²⁰¹, o czym świadczy choćby wypowiedź Witolda Lutosławskiego wygłoszona podczas Walnego

¹⁹⁶ Por.: T. Strzyżewski, *MATRIX czy prawda selektywna? Antycenzorskie retrospekcje*, Wrocław 2006, s. 17.

¹⁹⁷ W. Sokorski, *Formalizm i realizm w muzyce*, „Kuźnica” 1948, nr 50, [w:] „Ruch Muzyczny” 1948, nr 23-24.

¹⁹⁸ Szerzej o tym pisze M. Komorowska: *Tekst ten, wraz ze wszechobecnymi hasłami „wszystko dla mas” i „walka o pokój” przez siedem lat spełniał rolę wytycznych programowych dla teatrów muzycznych oraz dla niektórych kompozytorów, librecistów i choreografów. Baletowi przyznawał wysoką rangę niemal sztandarowych widowisk realizmu socrealistycznego. By „zadekretować” jego założenia, latem 1949 roku w Łagowie Lubuskim odbyła się osławiona Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych. Ze względu na grzechy formalizmu szereg utworów został na niej publicznie potępione, inne zaś utwory, zawierające np. przystępne elementy folkloru (czyli wedle tamtej terminologii – realizmu), były gloryfikowane. Za: M. Komorowska, *Polski balet na muzycznej scenie XX wieku. Między Partyturą a Tańcem*, [w:] www.taniecpolska.pl/krytyka/127, [data dostępu: 24.08.2015].*

¹⁹⁹ D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, PWM Kraków 1999, [w:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Socrealizm>, [data dostępu: 26.08.2015].

²⁰⁰ Por.: M. Podhajski, *Leksykon Kompozytorzy polscy 1918-2000* (red. M. Podhajski), T. 1 *Eseje*, s. 229-239. Także: „Ruch Muzyczny” nr 14, 1949 rok publikuje protokół szczegółowy z Konferencji w Łagowie poprzedzony artykułem Włodzimierza Sokorskiego *Ku realizmowi socjalistycznemu w muzyce* i tekstem referatu Zbigniewa Mycielskiego *O zadaniach Związku Kompozytorów Polskich*. We wstępie stwierdza się: *Treść dzieła powstałego w epoce socjalizmu wolna winna być od pesymizmu, nihilizmu, katastrofizmu, ucieczki od życia. Epoka bowiem socjalistyczna niesie za sobą wielkość, pewność i radość*, [w:] Ludwik Erhard (red.), *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, Warszawa 1995, s. 63.

²⁰¹ M.in.: Jan Adam Maklakiewicz (*Śląsk pracuje i śpiewa*, suita ludowa), Alfred Gradstein (piosenki masowe m.in. *Na prawo most, na lewo most*), Piotr Perkowski (muzyka do baletu *Swantewit*). Utwory, które uznawano za sprzeczne z dyrektywami socrealizmu określano mianem „formalistycznych” (tak na przykład skrytykowano *Symfonię Olimpijską* Zbigniewa Turskiego i *I Symfonię* Witolda Lutosławskiego) i nie dopuszczano do ich wykonań.

Zebrania Członków Związku Kompozytorów Polskich (ZKP) w marcu 1957 roku: *Zjazd nasz po raz pierwszy od dłuższego czasu odbywa się w atmosferze prawdziwej wolności twórczej. Nikt tu nikogo nie będzie prześladował za tzw. formalizm, nikt nikomu nie przeszkodzi wypowiedzieć swoich poglądów estetycznych niezależnie od tego, co reprezentują poszczególni kompozytorzy. (...) To optymistyczne uczucie pozwala mi żywić przede wszystkim fakt, że oddychamy dziś atmosferą prawdziwej wolności twórczej. A to jest pierwszym i nieodzownym warunkiem rozwoju wszelkiej sztuki*²⁰².

Niewątpliwie, cenzura PRL-owska była zamachem na wolność słowa, wolność twórczą i swobodę wyrażania przekonań. Jednakże, twórcy i artyści nie pozostawali wobec niej bierni. Już w połowie lat 70 rozpoczęły swoją działalność wydawnictwa „drugiego obiegu”, inspirowane w szczególności przez Komitet Obrony Robotników (KOR). Niezależne pisma i oficyny wydawnicze odegrały znaczącą rolę w podtrzymywaniu świadomości historycznej Polaków. Zasięg ich działalności był znaczący: druki kolportowane były w nakładach parotysięcznych. Dla pisarzy, eseistów i dziennikarzy, „drugi obieg” stał się prawdziwym azylem. W 1977 roku w Wenecji na biennale poświęconym ruchom niezależnym w komunistycznej Europie, wystawiono druki, czasopisma, zdjęcia, przemyczone przez działaczy KOR-u, pod tytułem „Fasada i tyły”. Stanisław Barańczak, współzałożyciel KOR, napisał o tym wydarzeniu następująco: *poza martwą bryłą fasady [...] w całkowitej opozycji do tego trwa gorączkowy ruch*²⁰³.

Rok 1989 w Polsce był bez wątpienia czasem burzliwych przemian, tak politycznych, społecznych, jak i gospodarczych. 4 czerwca 1989 roku w wyborach do Sejmu i Senatu „drużyna Wałęsy”, tj. opozycyjny obóz „solidarnościowy”, odniosła zdecydowane zwycięstwo. Wydarzenie to poprzedziły obrady Okrągłego Stołu, na których zawarto porozumienia w sprawie zmian ustrojowych i politycznych między przedstawicielami PZPR i „Solidarności”. Opór społeczny przeciwko władzy PRL-owskiej, realizowany w postaci strajków i manifestacji od słynnych wydarzeń marcowych 1968 roku i krwawych wystąpień na wybrzeżu w 1970 roku do wydarzeń sierpnia 1980 roku, przyniósł długo oczekiwany sukces. Entuzjazm udzielał się wszystkim grupom społecznym. Rok 1989 zapowiadał także istotne zmiany dla środowisk związanych ze sztuką i kulturą²⁰⁴.

Całkowite wyzwolenie z pęt cenzury komunistycznej nastąpiło oficjalnie w 1990 roku, kiedy to zlikwidowano zniesławiony Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk. Jednak już w 1989 roku, podczas obrad Okrągłego Stołu, cenzura przestawała w zasadzie funkcjonować.

²⁰² L. Erhard (red.), *op. cit.*, s. 79.

²⁰³ Por.: A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Warszawa 2006, s. 254.

²⁰⁴ Krzysztof Meyer (ustępujący w 1989 roku prezes ZKP), wypowiedział się podczas XXV Walnego Zebrania Członków ZKP w dniach 3-4 marca 1989 roku w Warszawie: *Związek Kompozytorów Polskich jest stowarzyszeniem wolnym i niezależnym. A jednak jest zależny od władz, ponieważ otrzymuje od nich dotacje i musi utrzymywać z nimi kontakt – ciągły, różnorodny i nie zawsze łatwy. Dlaczego nie zawsze łatwy? Ponieważ są to władze często niezorientowane w naszych problemach i w problematyce środowiska muzycznego w ogóle. (...) Z jednej strony muzyka jest spychana na dalszy plan przez tzw. dysydentów, ale z drugiej strony coraz mniejsze zainteresowanie nią okazuje nasze zmęczone społeczeństwo, które boryka się ze znacznie dlań ważniejszymi trudnościami codziennymi. Sprawy kultury i sztuki w ogóle schodzą dziś na margines. (...)*, [w:] L. Erhard (red.), *op. cit.*, s. 177.

4.2. Do-wolność / Tradycja – refleksje polskich choreografów i kompozytorów

Opuściłem kraj ze względów politycznych trzydzieści sześć lat temu. Ale opuściłem Polskę komunistyczną, a wracam do wolnego kraju. Do takiej Polski, której nigdy bym nie opuścił, gdyby istniała w roku 1954. Taką właśnie Polskę nosiłem w sobie przez trzydzieści sześć lat. A o tym, że tak było naprawdę, świadczy moja twórczość pisana poza Polską. Mimo moich uczuć związanych z krajem adopcji, Anglią – pozostałem polskim kompozytorem²⁰⁵.

[Andrzej Panufnik]

Co oznacza wolność w twórczości, a co tradycja? Czy rok 1989 zmienił coś w podejściu do twórczości? To pytanie postawione wszystkim twórcom stanowiło pewien punkt dojścia w niniejszej publikacji, bowiem wieloznaczność tytułu artykułu tj. „do-Wolność – Tradycja” otwierała niezliczoną liczbę interpretacji. Zniesienie w 1989 roku komunizmu w Polsce sprawiło, że nasz kraj stał się Wolny. Czy jednak dla artystów ten historyczny fakt spowodował zmianę w twórczości? Patrząc dalej – na jakim poziomie traktować tę „wolność” i czy „wolność” równa się dowolności? A z kolei dowolność bliższa jest anarchii czy raczej pozwala twórcom czuć się autonomicznie i komfortowo w swoich działaniach? Z drugiej strony czy tradycja to coś zastalego i przebrzmiałego czy przeciwnie – baza, fundament, punkt odniesienia? Przedstawione odpowiedzi dają mnogość interpretacji...

Choreografowie:

Ewa Wycichowska / Polski Teatr Tańca

Cezura roku 1989, w moim wypadku, to przede wszystkim zmiana: właśnie zostałam dyrektorem PTT, co rozszerzyło moją odpowiedzialność (z odpowiedzialności za tylko własny spektakl na odpowiedzialność za cały teatr – wszystkie spektakle innych twórców oraz dobór choreografów do repertuaru teatru i w celu podniesienia poziomu technicznego zespołu oraz pokazania różnych metod twórczych – przede wszystkim innych niż dotychczasowego mistrza Conrada Drzewieckiego).

W twórczości choreograficznej jest wiele uwarunkowań, które stwarzają ograniczenia (za każdym razem inne) i jeśli nie potrafimy wybrnąć z wielu sytuacji oraz znaleźć waloru w wadach, to będziemy czuć się zniewoleni słabym zespołem wykonawców, współrealizatorami myślącymi inaczej, komplikacjami z techniką, wyznaczonym czasem i miejscem – objazdowość PTT, czyli różne przestrzenie do prezentacji spektakli PTT, niektórym choreografom mogą sprawiać duże ograniczenia – itp.

Główna zmiana dotyczyła natomiast warunków ekonomicznych tworzenia, niepewne konkursy oddalające proces twórczy, mała perspektywa eksploatacji kreacji, która przez to przestała być argumentem pozytywnym dla wykonawcy a wolny rynek zagarniający

²⁰⁵ A. Panufnik, wypowiedź z dnia 11 września 1990 roku – wygłoszona na lotnisku warszawskim, po powrocie po raz pierwszy od 1954 roku do kraju, [w:] L. Erhard (red.), *op. cit.*, s. 186.

również kulturę oraz stosunek organizatorów i sponsorów do artystów spowodował brak wolności w tworzeniu. Niewola ekonomiczna.

Wolność pełna w sztuce choreograficznej nie istnieje.

Tradycja. Możemy do niej nawiązywać tylko wtedy, jeśli mamy szeroką wiedzę, pewien poziom umiejętności i przede wszystkim głębokie doświadczenie. Świadome odejście od tradycji może być wówczas, kiedy ją dobrze znamy i potrafimy we właściwy sposób wykorzystać jej konieczne do kreacji aspekty²⁰⁶.

Elżbieta Szlufik-Pańtak i Grzegorz Pańtak / Kielecki Teatr Tańca

Sztuka współczesna wymaga w naszym rozumieniu **wolności** wypowiedzi artystycznej. Sztuka tradycyjna może istnieć i popularyzować się również w warunkach ograniczonej wolności wypowiedzi twórczej. Z tej perspektywy po 1989 roku w Polsce zmieniło się to w sposób diametralny, ponieważ władza socjalistyczna blokująca cenzurą publikacje czy premiery teatralne przestała istnieć a na jej miejsce demokratycznie wybrany rząd stworzył warunki do postania niezależnej prasy i innych środków przekazu, w tym także przekazu kulturowego. To daje podstawowe warunki do wolnej twórczości.

Z uwagi na charakterystykę społeczną naszego kraju ważnym, w kontekście tego pytania jest – w naszym odczuciu – poruszenie sposobu postrzegania przez twórców przed i po 1989 rokiem Kościoła katolickiego, religijności i etyki w ogólnym znaczeniu. Przed 1989 rokiem wolność w twórczości wyrażała się w Polsce pozytywnym stosunkiem do religijności, co nie przeszkadzało, aby dzieło odbierane było jako współczesne a po 1989 roku odwrotnie bycie w opozycji do wartości kościelnych i samej instytucji Kościoła stało się synonimem wolności wypowiedzi i współczesności, gdy zaś pozytywny stosunek postrzegany jest jako tradycyjny i pozbawiony wolnej wypowiedzi artystycznej.

Wolność wypowiedzi twórczej oznacza przestrzeń dla artystów, którzy czują chęć bądź imperatyw wewnętrzny i posiadają możliwości do wyrażenia indywidualnego komentarza wobec otaczającego ich świata oraz posiadają świadomość kontekstu kulturowego swojej wypowiedzi artystycznej. Wolność wypowiedzi łączy się i wynika się ze współczesności.

Tradycja to przestrzeń dla artysty służąca refleksji na temat własnego miejsca w dziejach kultury i świata. Można z niej korzystać jako odbiorca w procesie edukacji i jako kreator, kultywując: odświeżając i pogłębiając interpretację z perspektywy własnego czasu²⁰⁷.

Paulina Wycichowska / Polski Teatr Tańca

Wolność twórcza kojarzy mi się przede wszystkim ze swobodnym czerpaniem inspiracji w obrazach podświadomości poprzez wykorzystanie intuicji i spontanicznych podszeptów instynktu, a także niepohamowaną zabawą formą i konwencją. W kontraście do tego nawiązaniem do **tradycji** będzie dokonywanie bardzo świadomych wyborów kompozycyjnych bazujących na zdobytej wiedzy i doświadczeniu²⁰⁸.

Joanna Czajkowska / Sopotki Teatr Tańca

Wolność w twórczości mamy wtedy, gdy sami sobie, jako ludzie i artyści na nią pozwalamy. Gdy sobie ją dajemy. Nasze wybory mogą być wszelakie. Moje bywały różne – od budowanie ruchu w kontraście do muzyki, przez budowanie ruchu niezależnie od muzyki, po tworzenie choreografii do muzyki, jako ilustracji. To wszystko zawsze niesie za sobą znaczenia: widz widzie, że A) bohater sceniczny jest w konflikcie

²⁰⁶ E. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 08.08.2015.

²⁰⁷ E. Szlufik-Pańtak, G. Pańtak, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Kielce, 15.08.2015.

²⁰⁸ P. Wycichowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 18.08.2015.

z światem (czy swoimi emocjami), B) bohater i jego świat zewnętrzny lub wewnętrzny są wielopoziomowe, niejednoznaczne lub C) mamy zgodność sceniczną, czyli harmonię. Trzeba pamiętać, że te trzy możliwości pracy z muzyką nie wykluczają się wzajemnie i mogą istnieć z powodzeniem w jednym spektaklu. Także podane wyżej przeze mnie trzy drogi interpretacyjne, nie wyczerpują możliwości. Bo przecież zgodność sceniczna muzyki i ruchu owszem świadczy o harmonii, ale może mieć kontekst klasyczny, rozrywkowy, ironiczny, emocjonalny itp.

Tradycyjne podejście dla mnie to, podejście klasyczne – ruch i muzyka powinny stanowić spójną jedność. Takie podejście znajdziemy w klasycznych baletach, ale także w tańcu jazzowym i jego licznych odmianach, a także towarzyskim, czy rozrywkowym. Teatr tańca ma to do siebie, że daje choreografowi wolność wyboru pracy. Z tej wolności chętnie korzystam.

Rok 1989 zmienił wiele. To po zmianie systemu w Polsce na dobre rozwinął się taniec współczesny i teatr tańca. Wraz z przyjazdem zagranicznych gości i wyjazdami naszych artystów za granicę (na większą skalę niż przez 1989), zdobyliśmy nowe narzędzie pracy, poznaliśmy nowe metody, nowe możliwości. To wszystko otworzyło nam oczy. Sama pamiętam, gdy jeszcze na taśmie VHS oglądałam spektakle z „Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych” w Kaliszu (chyba rok 1994 lub 1995), gdzie wszystkie choreografie były mocno tańczone do muzyki, a jedyny „niezrozumiały” spektakl z ruchem codziennym niezależnym od muzyki, zaprezentował artysta, który wcześniej studiował w USA.

Wolność zatem to wiedza, świadomość, odwaga, by robić rzeczy, których się jeszcze nie robiło, także by decydować się na zupełnie klasyczne, tradycyjne rozwiązania z pełną ich możliwością i z radością twórczą²⁰⁹.

Jacek Krawczyk / Sopotki Teatr Tańca

Wolność artysty wg mnie polega na tym, że ma prawo do podjęcia twórczej dyskusji na wszelkie tematy dotyczące człowieka, jego egzystencji, za pomocą swoich dzieł sztuki. Może wyrażać się w postaci twórczego sprzeciwu wobec otaczającej go rzeczywistości. Zapewne wolność artysty daje mu prawo do formułowania poglądów na różne wydarzenia, wyrażać swoje opinie w formie artystycznej (np. malarstwo, aktorstwo, fotografia, taniec). Wolność w sztuce, niezależne poglądy artystów na rzeczywistość niewątpliwie mają wpływ na poglądy opinii publicznej. Ochronę wolności artystycznej reguluje Konstytucja RP, artyści mają zagwarantowane prawo do wyrażania swoich wypowiedzi poprzez swoje dzieła. Oczywiście powinny też istnieć mechanizmy, które zabraniają używania wypowiedzi szczególnie znieważające, drastycznie szkodliwe społecznie, obrażające uczucia religijne.

Tradycja w sztuce.

Tradycja ma wieloraki wpływ na współczesność, chyba wszyscy twórcy sięgają po inspiracje daleko wstecz, w przeszłość. Wiele mądrości można się nauczyć, odkrywając wspaniałych artystów z przeszłości, sięgając po ich dzieła, zwyczaje, obrzędy. W dzisiejszych czasach wielu twórców korzysta z niezwykle bogatego dobrodziejstwa sztuki dawnej (np. antyczne, starożytnej, różnych epok). Taka pamięć, szacunek dla tradycji wzbogaca naszą wrażliwość (twórców i odbiorców), możemy filozoficznie stwierdzić, że dzięki znajomości sztuki dawnej jesteśmy mądrzejsi, lepsi, światlejsi²¹⁰.

²⁰⁹ J. Czajkowska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.

²¹⁰ J. Krawczyk, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.

Aleksandra Dziurosz / Warszawski Teatr Tańca

Wolność zawsze i wszędzie brzmieć będzie dla mnie pozytywnie. Wolność niekojarzona z ignorancją, totalną swobodą i bezprawiem, a raczej z możliwością dokonywania wyborów. Wybór kojarzy mi się z refleksją, rozumem. Refleksja z wiedzą i doświadczeniem; z wolną wolą i niezależnością myślenia. Swoboda dokonywania wyborów nie może być poddana ograniczeniu lub zewnętrznej kontroli, poza taką, która służy prawu – normom moralnym i społecznym. Ograniczenie wolności myślenia – sterownie nim, zmuszanie do poglądów, zewnętrzne oddziaływanie świadome i podświadome jest niehumanitarne, odbierające człowiekowi godność i szacunek, które to wartości są naturalnie mu należne. Z wolności myśli, słowa i czynu powstały w historii ludzkości największe dzieła człowieka. Twórczość powinna być aktem totalnej wolnej woli i niezależnego myślenia. Twórca ma ciągle, niekończące się prawo dokonywania wyborów w obrębie sposobów kreowania swojego dzieła. Korzystam z tego prawa od pierwszego do ostatniego momentu w akcie tworzenia własnych spektakli. Dlatego też improwizacja stanowi moją podstawową metodę twórczą. Potem podejmuję ostateczne decyzje dotyczące kształtu spektaklu i biorę za nie odpowiedzialność. Natomiast zmaterializowane dzieło sztuki, jako wytwór nie podlega już totalnej wolności – góruje nad nim prawo. Prawo związane jest z ograniczeniami związanymi z ogólnym dobrem społecznym, posiadającym kontekst polityczny, ekonomiczny i administracyjny.

Tradycja to istotne dla większości treści, kształtujące się latami w obrębie danej społeczności. To zachowany, przekazywany z pokolenia na pokolenia zbiór norm, obyczajów, zachowań, to sposoby myślenia tych społeczeństw, ogromne źródło wiedzy o człowieku. Wszystkie jej wytwory – teksty, muzyka, taniec, zwyczaje – są dla mnie niezwykle bogatym źródłem inspiracji. Stworzyłam trzy spektakle taneczne, do powstania których inspirowałam się polską kulturą i tradycją: „Kontrasty”, „Few Few” i „Roots”. „Kontrasty” to moja artystyczna reakcja na treści zawarte w kurpiowskich tekstach i muzyce. „Few few” to współczesne przyjęcie ślubne z luźnymi odniesieniami do polskich tradycji weselnych, tańców narodowych, Wyspiańskiego i disco polo. „Roots” to spektakl zrealizowany w „Theater der Künste” w Zurychu dla Zürcher Hochschule der Künste. Spektakl ten powstał jako wynik mojej analizy zwyczajów i obrzędów polskich oraz szwajcarskich górali oraz ich wpływu na rzeczywistość nas otaczającą. Wszystkie trzy produkcje pogłębiły mi wiedzę o miejscu mojego pochodzenia – w mentalnym i kulturowym kontekście²¹¹.

Robert Bondara / Polski Balet Narodowy

Wolność w twórczości – możliwość tworzenia spektaklu takiego, jakim ja chciałbym go zobaczyć; słuchanie rad, ale nie uleganie zewnętrznym naciskom; nie godzenie się na kompromisy, które mogłyby negatywnie odbić się na jakości tworzonego spektaklu. Stan umysłu, który pozwala się wyzwolić utartym schematom i ograniczeniom.

Tradycja – bywa ciężarem; czasem wyrobione poglądy, normy i definicje, miarą których oceniany jest każdy przejaw twórczości. Korzenie, od których nie sposób się odciąć. Czasem ograniczająca kreatywność i dławiąca odwagę. Czasem głęboka studnia pomysłów i inspiracji²¹².

²¹¹ A. Dziurosz, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.07.2015.

²¹² R. Bondara, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 23.08.2015.

Kompozytorzy:

Aleksandra Bilińska

Ostatnie 25 lat w twórczości muzycznej kojarzy mi się z **wolnością** wyboru i **wolnością** sięgania do **tradycji**. Tradycji nieocenzurowanej, odkrywanej na nowo. Wolność twórcza to symbioza tego, co zastane z tym co nowe, zatem w dziele muzycznym widzimy dominującą zasadę kompilacyjną, formę przetworzeniową i antyprzetworzeniową, emanację ruchu jako czynnika dynamicznego i agogicznego i statykę, obiektywizację wyrazu, radykalizm konstruktywny i formy tradycyjnie wykorzystane, stylizację i technikę cytatu... przykłady można mnożyć. To z pewnością łamanie kodów znaczeniowych, nadawanie nowych znaczeń symbolom, deformacja klasycznej składni oraz narracyjnych reguł syntagmatycznych by stworzyć pole gry z odbiorcą²¹³.

Wojciech Blecharz

(...) **Wolność** – czy rok 1989 zmienił coś w podejściu do twórczości? – (...) byłem dzieckiem w 89 roku, więc trudno mi odpowiedzieć na to pytanie, bo wszedłem jakby w terażniejszość po prostu jako osoba żyjąca w otwartym kraju, która może podróżować (zresztą studiowałem za granicą i to bardzo zmieniło moje spojrzenie na nasz kraj – na Polskę i na twórczość; też moje uczestnictwo w różnego rodzaju kursach i festiwalach za granicą – właściwie [stanowi to] mój taki główny rynek pracy). Fakt, że mamy paszporty, że aktualnie 25-latkowie mogą pojechać wszędzie na studia, w porównaniu z tym, co było kiedyś – to na pewno jest to olbrzymia zmiana i wspinała zmiana. Natomiast pojęcie tradycji to jest inne zagadnienie. To bardziej odnosiłbym do muzyki chińskiej. Miałem okazję komponować utwór dla Orkiestry Zakazanego Miasta w Pekinie i tam temat tradycji bardzo często powracał, ale to jest dosyć długa historia i złożona. To, co jest fascynujące to fakt, że w Chinach miliony osób (to jest w ogóle nieporównywalna skala od tej rzeczywistości, w której my żyjemy w zachodnim świecie) słucha na co dzień tradycyjnej czy ludowej muzyki, tradycyjnej chińskiej muzyki, i to jest dla nich jeden z głównych obok chińskiego popu nurt muzyczny.(...)

Tradycja, jako zjawisko samo w sobie – na pewno warto być jego świadomym, ale świadomie z niego czerpać. Nie musimy wiedzieć wszystkiego z tradycji, (...) ale jeśli chcemy być artystami przyszłości i tworzyć dzieła, które mają coś nowego wnosić to powinniśmy się przede wszystkim koncentrować na tej terażniejszości i przyszłości. Nie do końca zgadzam się z faktem, że jeżeli nie znamy tradycji to nie mamy punktu odniesienia, to nieprawda (...). Chodzi o proporcje – w polskim systemie edukacyjnym zbyt duży nacisk położony jest na studiowanie tradycji, (bo przez tradycję rozumiem także taki chronologiczny rozwój sztuki, edukacji, nauki) a zbyt mały nacisk kładzie się na to, co dzieje się teraz²¹⁴.

Krzysztof Knittel

Wolność / tradycja – to nowy i potężny temat – nie podejmuję się omówić go tutaj w kilku słowach. A rok 1989 spowodował bardzo dużo zmian w moim życiu, ale tematy poruszane w [spektaklu] „Spotkania w dwóch niespełnionych aktach” były uniwersalne, człowiecze, zarazem osobiste, bardziej związane z ludzką psychiką, niż polityką²¹⁵.

²¹³ A. Bilińska, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 29.08.2015.

²¹⁴ W. Blecharz, wypowiedź zarejestrowana na potrzeby niniejszego artykułu, Berlin, 28.08.2015.

²¹⁵ K. Knittel, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 12.08.2015.

Maciej Małecki

*Co oznacza **wolność** w twórczości? Zapewne można by o tym napisać wielką rozprawę. Myślałem sporo, by dojść do stwierdzenia, że jest to przekonanie o słuszności działania, czemu powinna towarzyszyć siła wewnętrzna, by pokonywać wszelkie przeciwności²¹⁶. (...) Im dłużej piszę, tym bardziej rośnie mój szacunek dla **tradycji** i umiejętności wielkich mistrzów przeszłości. Ja sam uznałem się za kompozytora dość późno, wtedy, kiedy zrozumiałem, co znaczy prawda w sztuce. Jest nią chyba zgodność dzieła, jakie powstaje, z własną osobowością²¹⁷.*

Aldona Nawrocka

*Dopóki człowiek ma „wolną wolę” – powinien czuć się wolny, a będąc twórcą jesteśmy jakby w lasce „meta **wolności**”! Jednak **tradycja** – to refleksja nad humanizmem tego świata, nad tym, do czego człowiek doszedł przestając być „homo faber”, a stając się „homo sapiens”. Tradycję powinno się znać, trzeba ją szanować, ale nie negować postępu i rozwoju²¹⁸.*

Marcin Stańczyk

*Można być **wolnym** hołdując **tradycji**, można być **zniewolonym awangardzistą**. I odwrotnie. W roku 1989 miałem 12 lat²¹⁹.*

Artur Zagajewski

*Kantor powiedział kiedyś, że „sięga do tradycji, by jej nie kontynuować”. Jest to mi bardzo bliska myśl. **Tradycja** mi w niczym nie przeszkadza, a już na pewno nie ogranicza **wolności**. Piszę tak, jak chcę i jak sobie wyobrażam, a im bardziej jestem świadomym twórcą, tym bardziej czuję się w moich działaniach wolnym. Co do roku 1989 – nie wypowiem się, bo jestem za młody; wtedy jeszcze byłem praktycznie dzieckiem²²⁰.*

²¹⁶ M. Małecki, wypowiedź nadesłana potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa 29.08.2015.

²¹⁷ M. Małecki, wywiad przeprowadzony przez M. Komorowską, [w:] M. Komorowska, *Jak dzisiaj komponować i po co?*, „Ruch Muzyczny” nr 8, 16.04.2006, s. 13.

²¹⁸ A. Nawrocka, wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.08.2015.

²¹⁹ M. Stańczyk, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Łódź, 24.08.2015.

²²⁰ A. Zagajewski, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Łódź, 28.07.2015.

ZAKOŃCZENIE

W historii choreografii możemy odnotować różnorakie sposoby łączenia muzyki z tańcem. Relacje obu dziedzin sztuki w dziele choreograficznym były zależne w głównej mierze od zwyczajów panujących w danym obrębie kulturowym, w danej szerokości geograficznej, w poszczególnym okresie historycznym dziejów sztuki. Zależności te świadczyły również o preferencjach artystycznych poszczególnego choreografa. W kontekście spektakli tanecznych chcąc wskazać różnorodność funkcji, jakie muzyka pełniła i do dzisiaj pełni zauważamy, że:²²¹

- w sytuacji, w której jest skomponowana do libretta albo scenariusza, które ściśle dookreślają kompozytorowi ostateczny kształt dzieła (narzucając formę muzyczną, liczbę taktów, metrum czy nawet akcentowanie) jest w pełni lub w dużej mierze podporządkowana tańcowi – stanowi jego tło dźwiękowe, podkład rytmiczny,
- w przypadku ścisłej współpracy wszystkich twórców spektaklu (choreografa, kompozytora, autora scenariusza, dramaturga, reżysera) – stanowi równoprawny tańcowi element dzieła scenicznego, sprawiając, że wzajemnie się dopełniają. *Relacje obu sztuk układają się albo na płaszczyźnie równorzędnego partnerstwa, albo z przewagą inspirującej roli muzyki i w praktyce pokrywają się na ogół z podziałem na muzykę komponowaną specjalnie dla konkretnych baletów i muzykę już istniejącą, która staje się podstawą nowych dzieł choreograficznych*²²².

XXI wiek to dla choreografa czas, w którym w sposób nieskrępowany może decydować o doborze warstwy dźwiękowej. Postmodernistyczny i dekonstrukcyjny nurt pomija lub miesza wszelkie reguły, konwencje i prawa – daje pełną, totalną wolność, którą ograniczyć może chyba tylko wyobraźnia samego choreografa. Patrząc na poszczególne dzieła choreograficzne twórców XX i XXI wieku, wyraźnie dostrzec można w sferze muzycznej wielobarwny i wielowymiarowy amalgamat gatunków, nurtów i stylów muzycznych. Znajdzie się tutaj między innymi muzyka rozrywkowa, alternatywna, eksperymentalna, jak również ludowa, dawna czy muzyka poważna.

Kolaż (*collage*) muzyczny – rozumiany jako zestawienie heterogenicznych ścieżek dźwiękowych – wydaje się być zatem obecnie najbardziej charakterystyczną i najczęściej stosowaną metodą konstruowania sfery dźwiękowej w spektaklu choreograficznym (o czym wspominała już Janina Pudełek). Bardzo często sam choreograf wybiera odpowiadające mu ścieżki dźwiękowe, sam bądź z pomocą kompozytora swobodnie przestawia, często wielokrotnie powtarza wybrany motyw czy fragment jednego utworu, łączy go z innymi utworami tego samego lub różnych kompozytorów, konstruuje / zestawia je tak, by stanowiły nową całość dostosowaną do potrzeb spektaklu.

Konkludując, choreograf w XX-tym i XXI-szym wieku z reguły ma do wyboru lub znajduje się w jednej z czterech poniższych sytuacji:

1. Podejmuje się realizacji spektaklu do utworu, który został skomponowany wcześniej i jest mu odgórnie narzucony.
2. Utwór muzyczny do spektaklu powstaje przy współpracy choreografa z narzuconym odgórnie lub wybranym przez siebie kompozytorem.
3. Swobodnie dobiera utwór lub utwory muzyczne z bazy utworów dostępnych jemu bądź instytucji, dla której pracuje.
4. Sam montuje / dekomponuje warstwę dźwiękową do spektaklu²²³.

²²¹ Por.: J. Pudełek, *op. cit.*, s. 15 oraz K. Trzaskalska, *Muzyka baletowa w twórczości kompozytorów polskich drugiej połowy XX wieku* [w:] Zeszyt Naukowy AMFC nr 57 „W kręgu muzyki i myśli humanistycznej” cz. X, Warszawa 2003, s. 144.

²²² J. Pudełek, *op. cit.*, s. 18.

²²³ To sytuacja najbardziej dyskusyjna, gdyż zaciera się granica pojęcia, kto jest kompozytorem.

Utworki muzyczne wykonywane przez muzyków na żywo we współczesnym teatrze są rzadkością. O wiele częściej mamy do czynienia z muzyką odtwarzaną z nagrań (z tzw. taśmy). Poza warstwą *stricte* muzyczną powszechnym zabiegiem jest wykorzystywanie innych możliwości „wypełnienia” sfery dźwiękowej – poprzez zastosowanie monologu, dialogu lub piosenki wykonywanej przez tancerzy na żywo w trakcie spektaklu. Cisza jako część lub całość warstwy dźwiękowej dzieła scenicznego jest elementem równie chętnie stosowanym przez choreografów. Traktowana jest ona wówczas jako swoista przestrzeń czy atmosfera dźwiękowa, w której ruch ciał tancerzy determinuje jej rytm.

Jaką funkcję w istocie przyjmuje kompozytor w dziele choreograficznym powstałym w dzisiejszych czasach? O ile epoka historyczna definiowała w pewien sposób struktury melodyczno-harmoniczne czy konstrukcje formalne (m.in. system tonalny, faktura polifoniczna czy homofoniczna, budowa okresowa etc.) – co utrzymywało koncepcję kompozytora „w ryzach obowiązującego nurtu czy stylu” – to w tworzeniu tej muzyki do tańca decydujące zdanie miał również choreograf ze swoją koncepcją sceniczną. Do początków XX-go wieku bycie tzw. „kompozytorem baletów” nie było nobilitującym określeniem (wyjątkami okazywali się nieliczni, jak choćby Piotr Czajkowski), gdyż funkcja taka często wiązała się wyłącznie z dostosowaniem się do dość arbitralnie narzuconym przez choreografa rozplanowaniem metro-rytmicznym, energetycznym czy nawet wyrazowym warstwy dźwiękowej. XX-wiek rozpoczął stopniowe rozchodzenie się tych dwóch płaszczyzn (tanecznej i muzycznej): nie tylko nowe techniki czy nurty taneczne redefiniowały podejście do muzyki (w ujęciu estetycznym), ale i nowy język muzyczny pozwalał na indywidualną interpretację choreograficzną. Dojście (dzięki Cunnighamowi i Cage'owi) do skrajnego zestawienia działania choreograficznego i kompozytorskiego – czyli metaforycznej *ciszy* jako „podkładu muzycznego” i *improvizacji* jako metodzie kreacji w czasie rzeczywistym – dopełniło paletę możliwości budowania współczesnego spektaklu tanecznego zarówno od strony ruchowej, jak i dźwiękowej. Dodatkowo rozwój technologii (*live-electronic*) pozwolił na działania sterujące dźwiękiem przez tancerza, zatem każdorazowy pokaz spektaklu wykorzystującego system interaktywny posiadał indywidualną i nową warstwę dźwiękową. Dzisiejszy kompozytor tworzący muzykę do spektaklu tanecznego ma zatem do dyspozycji nie tylko tzw. „kilka wieków historii muzyki”, czyli sposobność kreowania stylizacji dawnych m.in. muzycznych form, gatunków, nurtów czy tańców, ale także narzędzia technologiczne. Funkcja kompozytora jest dużo bardziej niezdeterminowana, choć wciąż pochodna lub odnosząca się do koncepcji głównej spektaklu.

Ujęte w tytule sformułowanie „do-wolność / tradycja” stało się myślą przewodnią całego artykułu. Wieloznaczność tej formuły lingwistycznej – pojmowanej jako swoboda twórcza niedostosowująca się do zewnętrznych atrybutów czy czynników regulujących wszelkiego typu, a zestawiona z pewnym usankcjonowanym epoką lub kontekstem podejściem twórczym – pozwoliło na mnogość interpretacji. Zarówno autorki artykułu, jak i wszyscy zaproszeni Twórcy znaleźli się w sytuacji komfortowej – nie musieli obawiać się cenzurowania swoich poglądów w zakresie kreowania dzieła scenicznego, jak również wypowiedzania na ten temat. Czystość przekazu tych refleksji postanowiono pozostawić bez konkludowania.

Kontekst historyczny roku 1989 stał się przyczynkiem do spojrzenia na okres poprzedzający ten czas w polskiej kulturze i sztuce jako pewnego ironicznego symbolu wolności i tradycji (jakim był np. socrealizm) oraz także na odkrycie pewnych prawd nadrzędnych, jak wolność i tradycja w aspekcie twórczości choreograficznej i kompozytorskiej. Dzięki zestawieniu wybranych tez i przyjrzeniu się konkretnym efektom współpracy polskich choreografów z polskimi kompozytorami w postaci wymienionych w artykule spektakli otrzymaliśmy żywe relacje twórców z procesu kreowania ich dzieł.

Funkcja kompozytora – jako współtwórcy spektaklu tanecznego – okazała się być we wszystkich analizowanych spektaklach – niezwykle istotna²²⁴.

²²⁴ Badanie przeprowadzone przez autorki niniejszego artykułu z powodzeniem może być rozwinięte w przyszłości obejmując inne wartościowe dzieła powstałe w tym czasie w Polsce. Temat ten okazał się być o wiele bardziej złożony niż zakładano pierwotnie, stąd autorki mają nadzieję na jego kontynuację. Czas realizacji projektu badawczego zdeterminował wybór tylko kilku spektakli, a temat ten w istocie wymaga szerszego spojrzenia, bowiem dziedzictwo polskiej choreografii współczesnej jest warte dalszych prac badawczych, a spojrzenia na nie przez pryzmat estetycznej relacji muzyki z tańcem – niezwykle ciekawy.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje:

1. Andrzejewska-Psarska M., *Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, Kraków 2003.
2. Arystoteles, *Poetyka*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne, Arystoteles, Horacy, pseudo-Longinos*, tłum. Sinko T., Wrocław 1951.
3. Baculewski K., *Polska twórczość kompozytorska 1945-84*, Kraków 1987.
4. Balanchine G., *Complete stories of the Great Ballets*, Nowy Jork, 1954.
5. Bryl A., *Współpraca choreografa z kompozytorem na przykładach...*, praca pisemna (op. ped. A. Nawrocka), AMFC 2010.
6. Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, Warszawa 1970.
7. Burnecka M., *Trójjedyna choreja*, [w:] www.akademiaorange.pl/files/framework/.
8. Chujoy A., Manchester P., *The Encyclopedia of Dance*, New York 1967.
9. Crisp C., Clarke M., *Making a Ballet*, Londyn 1974.
10. Cytra P., *Systemy Interaktywne. Wprowadzenie*, Materiały MSM UMFC.
11. Dębski K., *Kompozycja muzyczna w formach wizualnych cz. I*, MSM UMFC, [w:] www.medialarts.pl/download/skrypty/Kompozycja-muzyczna-w-formach-wizualnych.pdfdocuments_uploadFile/fe5b0a9b6d8d7d348ba2bf117c54d29c.pdf.
12. Dybeł K., Marczuk B., Prokop J., *Historia literatury francuskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
13. Erhard L. (red.), *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, Warszawa 1995.
14. Fokin M., *Fokine's Five Principles*, The Times, London 1914.
15. Gwizdalanka D., *Muzyka i polityka*, PWM Kraków 1999, [w:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Socrealizm>
16. Haskell A. L., *Balet*, PWM Kraków 1969.
17. Hebda P., Madejski J., *Zawód z pasją*, wydawnictwo Park, Białystok 2004; także: www.gazetapraca.pl/gazetapraca/1,74896,2973507.html.
18. Ignaczak J., *Pod prąd do źródła*, Album z okazji 40-lecia Polskiego Teatru Tańca, Poznań 2013.
19. Jaques-Dalcroze E., *Pisma wybrane*, WSiP Warszawa 1992.
20. Jarzębska A., *Idea widowiska muzycznego Igora Strawieńskiego*, [w:] „Alma Mater”.
21. Jarzębska A., *Strawieński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002.
22. Joyce M., *Selfish Interaction: Subversive Texts and Multiple Novels*, McGraw-Hill, Inc. Hightstown, NJ, USA 1991.
23. Kaczmarczyk G., *Monografia Kieleckiego Teatru Tańca*, praca dyplomowa, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa, 2011.
24. Klimczak W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
25. Koegler H., *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, London 1983.
26. Komorowska M., *Polski balet na muzycznej scenie XX wieku. Między Partyturą a Tańcem*, [w:] www.taniecpolska.pl/krytyka/127.
27. Komorowska M., *Skrzypek Opętany – Czyli Jak Oceniać Utwór Baletowy*, Kraków, luty 2003, [przedruk na:] <http://www.taniecpolska.pl/przedruk/109>.
28. Królicza A., *Teatr Tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, Kraków 2006, także: www.nowytaniec.pl/?page_id=190.
29. Kuligowska-Korzeniewska A., *Ewa Wycichowska – Skrzypek Opętany?*, [w:] „Ruch i myśl – 35 lat Polskiego Teatru Tańca”, materiały pokonferencyjne, Poznań 2008.

30. Lewandowska-Kąkol A., *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Wydawnictwo Fronda, Warszawa 2012.
31. Noverre J.-G., *Lettres sur la danse et les ballets I*.
32. Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Warszawa 2006.
33. Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002.
34. Platon, *Prawa*, Wydawnictwo PWN 1966.
35. Pudełek J., *Tajniki sztuki baletowej*, Warszawa 1995.
36. Pyda-Grajtel A., *Charakter narodowy w muzyce i tańcach polskich – implikacje pedagogiczne*, Wydawnictwo Akademii im. Długosza, Częstochowa 2004.
37. Rzana-Szczepaniak E., *Polityka kulturalna a rozwój kultury muzycznej w Polsce w latach 1944-1956*, Poznań 2009.
38. Serocki K., *Chance der offenen Form [rękopis wykładu, Bazylea 1976]*, Warszawa, BUW.
39. Strawiński I., *Kroniki mego życia*, PWM, Kraków 1974.
40. Strzyżewski T., *MATRIX czy prawda selektywna? Antycenzorskie retrospekcje*, Wrocław 2006.
41. Turska I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000.
42. Vlad R., *Strawiński*, PWM Kraków 1974.
43. Wilson G. B. L., *A Dictionary of Ballet*, London 1962.
44. Wycichowska E., *Teatr tańca – przestrzeń dialogu*, [w:] „Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji”, red. B. Ostrowska, Łódź 2002.
45. Zacharow R., *Sztuka baletmistrza, biuletyn informacyjny*, MKiSZ Warszawa 1962.

Czasopisma:

1. Anderson P., *Giant of dance found joy in pure movement*, „The Globe and Mail”, Toronto, 28.07.2009.
2. Béjart M., [w:] „Accents” nr 40, *la Revue de l'Ensemble Intercontemporain /I-III 2010/*, Paris 2010, [przedruk na:] <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1404> (tłum. A. Nawrocka).
3. Janica P., *Brama – wywiad z Ewą Wycichowską*, „Didaskalia – Gazeta teatralna” [przedruk na:] <http://www.taniecpolska.pl/przedruk/22>.
4. Klepka M., „Kurier Codzienny”, 09.04.1991.
5. Komorowska M., *Jak dzisiaj komponować i po co?*, „Ruch Muzyczny” nr 8, 16.04.2006.
6. *Kronika miasta Poznania. Muzyka*, nr 2, Poznań 2010.
7. Marczyński J., „Rzeczpospolita”, 02. 07.2008.
8. Musierowicz M., „Goniec Teatralny”, 03.06.1991.
9. Poliński A., „Kurier Warszawski” nr 360, 31.12.1900.
10. Raszevska H., wywiad z A. Bilińską, *Muzyka w teatrze*, „Nietak!t. Inne strony teatru”, nr 8/4/2011-2012.
11. *Skrzypek opętany – wydarzeniem Poznańskiej Wiosny Muzycznej*, „Gazeta Poznańska” nr 79, 04.04.1991.
12. Sokorski W., *Formalizm i realizm w muzyce*, „Kuźnica” 1948, nr 50, [w:] „Ruch Muzyczny” 1948, nr 23-24.
13. Trzaskalska K., *Muzyka baletowa w twórczości kompozytorów polskich drugiej połowy XX wieku* [w:] Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina nr 57 „W kręgu muzyki i myśli humanistycznej” cz. X, Warszawa 2003.
14. Wilk P., recenzja spektaklu *Kontrasty* Warszawskiego Teatru Tańca, „Życie Warszawy”, 24. 06.2011.
15. Zawistowska L., „Świętokrzyski Miesięcznik Kulturalny Teraz” rok V, nr 7/8, 2008.

Programy spektakli:

1. Program do spektaklu *Kontrasty*, Warszawski Teatr Tańca, Warszawa 2011.
2. Program do spektaklu *Skrzypek opętany*, Polski Teatr Tańca-Balet Poznański, Poznań 1991.
3. Program spektaklu *Spotkania w dwóch niespełnionych aktach*, Teatr Wielki w Łodzi, Łódź 2011.

Wywiady:

1. Bilińska A., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 28.08.2015.
2. Blecharz W., wypowiedź zarejestrowana na potrzeby niniejszego artykułu, Berlin, 28.08.2015.
3. Bondara R., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 23.08.2015.
4. Czajkowska J., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.
5. Dziurosz A., wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.07.2015.
6. Hoczyk J., wywiad z R. Bondarą *Być człowiekiem to znaczy nie być samym sobą*, program spektaklu *Persona*, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa, 2011.
7. Knittel K., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 12.08.2015.
8. Krawczyk J., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Sopot, 18.08.2015.
9. Nawrocka A., wypowiedź przygotowana na potrzeby niniejszego artykułu, Warszawa, 15.08.2015.
10. Stańczyk M., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Łódź, 24.08.2015.
11. Szlufik-Pańtak E., G. Pańtak, wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Kielce, 15.08.2015.
12. Wycichowska E., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 08.08.2015.
13. Wycichowska P., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Poznań, 18.08.2015.
14. Zagajewski A., wypowiedź nadesłana na potrzeby niniejszego artykułu, Łódź, 28.07.2015.

Netografia:

1. www.academia.edu/1925544/War_and_Seduction_in_Cybeles_Garden._Contextualizing_the_Ballet_des_Polonais
2. www.barbarzynca.com/mit-i-spektakl-konteksty-opery-barokowej
3. www.chopin.edu.pl
4. www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1404
5. www.gazetapraca.pl/gazetapraca/1,74896,2973507
6. www.gloswielkopolski.pl/artykul/896579,ewa-wycichowska-otworzyla-stary-album-z-tego-swiata-recenzja-stefana-drajewskiego,id,t.html
7. www.imit.org.pl
8. www.ispan.pl/p.-kencki-moliere-morsztyn-marysienka.pdf
9. www.ktt.pl
10. www.medialarts.pl/download/skrypty/Kompozycja-muzyczna-w-formach-wizualnych.pdf
11. www.operalodz.com
12. www.pl.wikipedia.org
13. www.polskibaletnarodowy.pl

14. www.ptt-poznan.pl
15. www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworcosc/tworcosc-dojrzala-1961-81/forma-otwarta
16. www.taniecpolska.pl
17. www.wtt.waw.pl

Warszawa, 31.08.2015

Aleksandra Dziurosz Aldona Nawrocka

dr hab. Aleksandra Dziurosz (ur. 1981) – tancerka, choreograf, nauczyciel tańca współczesnego, doktor habilitowany sztuki, pomysłodawca i dyrektor Warszawskiego Teatru Tańca, dyrektor *Warsaw Dance Days. Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego*, autorka i organizatorka programu *Warszawskie Centrum Tańca*, współautorka i współorganizatorka *Warszawskiej Platformy Tańca 2014-2016*. Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu (1999), Pedagogiki Baletu (2003) i abiturientka Podyplomowych Studiów Teorii Tańca (2007) w Akademii Muzycznej w Warszawie. W 2009 roku w dyscyplinie artystycznej: rytmika i taniec uzyskała stopień doktora sztuki, a w 2013 stopień doktora habilitowanego. Występowała m.in. w: Japonii, Hiszpanii, Puerto Rico, Szwajcarii, Holandii, Danii, na Litwie, Węgrzech, w Czechach i Polsce. Choreograf spektakli tanecznych oraz twórca ruchu scenicznego w spektaklach teatralnych i operowych. Członek jury ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów choreograficznych. Wykładowca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Członek Rady Naukowej Instytutu Choreologii w Poznaniu oraz wiceprezes Polskiego Forum Choreologicznego. Laureatka nagrody choreograficznej Dyrektora Polskiego Teatru Tańca, dwukrotna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz dwukrotna stypendystka Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (stypendium dla młodych naukowców). Laureatka głównej nagrody choreograficznej *THE BEST OF SOLO PERFORMANCE* (X Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego *Solo/Duo*, Budapeszt). Stypendystka Konferencji Rektorów Szwajcarskich (program *SCIEX – Scientific Exchange Programme NMS.CH 2014-2015*) – *artistic research* i rezydencja choreograficzna w Zürcher Hochschule der Künste w Zurichu. Więcej informacji: www.dziurosz.pl oraz www.wtt.waw.pl



fot. Tomasz Tarnawski

dr Aldona Nawrocka – kompozytorka, pianistka, pedagog, absolwentka AMFC w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny) w klasie prof. M. Borkowskiego. Była stypendystką MusikHochschule Luzern (Szwajcaria) - klasa B.Skrzypczak. Brała udział w warsztatach i kursach kompozytorskich prowadzonych m.in. przez E.Sikorę, S.Montegue, A.Brødsgaarda, uczestniczyła w *Académie de Musique du XX-ème siècle* w Paryżu (P.Boulez, D.Robertson), także w organizowanej przez IRCAM *Académie d'Eté* (B. Ferneyhough, M-A.Dalbavie). Jest laureatką konkursów ogólnopolskich i międzynarodowych. Brała udział jako kompozytor w interdyscyplinarnych projektach twórczych (m.in. *Schreiben in Beromünster* – Szwajcaria 2005, *Coaching Project-Dancing Poznan* 2010). Od lat współpracuje z choreografami – E.Wycichowską A.Dziurosz, P.Andrzejewską, R.Bondarą – tworząc muzykę do spektakli tanecznych (m.in. *Persona*–TWON 2011, *action/CONTRaction/REaction*–Musica Electronica Nova 2013, *Roots*-Zürich 2015). Tworzy muzykę instrumentalną, wokalną, elektroakustyczną, jej utwory były wykonywane w Polsce i zagranicą. Ponadto pisze piosenki i utwory dla dzieci oraz opracowuje materiały muzyczne do tańca, teatru i dla telewizji. Koncertuje również jako pianistka i kameralistka. Zajmuje się także działalnością publicystyczną, naukową i organizacyjną (m.in. jako koordynator programowy od 2013r. cyklu *Koncertów Pod Gwiazdami* w Planetarium ‘Niebo Kopernika’, CNK). Bierze czynny udział jako prelegent na konferencjach artystycznych i naukowych o zasięgu ogólnopolskim jak i międzynarodowym. Jest członkiem ZKP, ZAiKS, Akademii Fonograficznej, Stowarzyszenia Strefa Otwarta i WOPR-u. Związana pracą pedagogiczną z UMFC w Warszawie.



fot. Marta Ankiersztejn, © IMIT