

Nadzorujesz? Karzesz?

Jak zachowują się ludzie zamknięci w więzieniu, którzy wiedzą, że cały czas są obserwowani? Ten temat podjął choreograf spektaklu „Panopticon” Jacek Łumiński

Panopticon to projekt więzienia idealnego. Budynek zbudowany na planie koła w środku miał mieć wieżę strażnika, a wokół – cele. Pilnujący w każdej chwili mógł do nich zajrzeć, a więźniowie nigdy nie wiedzieli kiedy są obserwowani. Ta idea wymyślona pod koniec XVIII wieku przez Jeremiego Benthama wydawała się skuteczna, gdyż skazany, który czuł, że może być ciągle obserwowany sam się „pilnował”.

Widzimy wybudowaną jedną taką celę. Widzów od tancerzy – więźniów oddziela metalowa siatka, która stoi tuż przy brzegu sceny. Scenografia (wysokie ściany po bokach) bardzo wyraźnie zaznaczają wręcz klaustrofobiczne ograniczenie przestrzeni bohaterów. Strażnikiem jest widz.

Publiczność podgląda jak bohaterowie ubrani w proste t-shirty i luźne spodnie zنعąją się nad sobą, bawią czy kochają. Dwie dziewczyny zajmują ważniejszą pozycję w tej grupie. To one narzucają pozostałym, czyli czterem chłopakom, co mają robić. „Zatańcz!” – wykrzykuje jedna z nich. „To jest taniec? Pokaż coś lepszego!” – komentuje widząc fikołka do tyłu w powietrzu wykonywanego przez współwięźnia. Oprócz przemocy psychicznej w pewnym momencie obserwujemy jak chłopaki walczą między sobą fizycznie. To już nie jest tylko popis – to zatarg i regularne ciosy, ktoś musi ich rozdzielić.

Jednak przez większość przedstawienia społeczność więzienna trzyma ze sobą sztamę. Mają dla siebie sporo serdeczności. Pojawia się nawet czułość dziwnie przeplatana przemocą. Do leżącej na materacu w głębi sceny dziewczyny podchodzi chłopak. Wykonują delikatne ruchy. Przychodzi następny. I kolejny. Ich ciała przeplatają się i gesty są coraz gwałtowniejsze. Aż dwóch chłopaków bierze dziewczynę za ręce i nogi i podrzucają ją w powietrzu, jak zabawkę.

Kim jest ta dziwna grupa? Nie wyglądają na groźnych bandytów. Raczej na osoby, które znalazły się w więzieniu w wyniku jakiejś niesprawiedliwości. Widać to w scenie, kiedy więźniowie pojedynczo podchodzą do kraty, są oko w oko z widzem - strażnikiem i każdy chce coś temu obserwatorowi zademonstrować. Pierwszy, przez sekwencję ruchów, która wychodzi od nerwowego gestu przy kieszeni spodni - wyraża jak można wyniszczyć człowieka nerwowo. Inny – chce znieważyć strażnika przez pokazanie, że nic sobie z tej sytuacji nie robi.

Mimo że postaci mają cechy charakterystyczne np. ktoś mówi po angielsku, ktoś ma wyrazistą solową partię to oglądając spektakl miałam wrażenie, że widzę raczej bohatera zbiorowego niż kilka pojedynczych osób. Podkreślają to m.in. synchroniczne skoki, wiele scen opartych na współdziałaniu. Technika, którą posługują się tancerze Śląskiego Teatru Tańca wydaje się wymagać dużo siły, w tym kontekście same bardzo zdecydowane gesty są o krok od przemocy.

To ciekawe, że na temat więzienia, zamknięcia, izolacji powstał właśnie spektakl taneczny. Kiedy człowiek trafia za kratki odbierane są mu wszystkie atrybuty, które go charakteryzują: strój, bywają golone włosy. Pozostaje ciało. To właśnie nim i tylko nim może się wyrazić.

SZY

Panopticon

Zespół: Śląski Teatr Tańca

Choreografia: Jacek Łumiński

Muzyka: Paweł Szymański, Zoe Keating

Spektakl prezentowany 20.08.2010 w Teatrze Polskim, w Poznaniu w ramach VII Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca.

Przestrzeń - znaleźć i wypełnić

Rozmowa z Jackiem Łumińskim, dyrektorem i choreografem Śląskiego Teatru Tańca

Iwona Wojnicka: Jaki wpływ ma dla Pana przestrzeń w pracy nad spektaklem?

Jacek Łumiński: Przestrzeń zawsze kształtuje pracę nad spektaklem. Spektakl „Panopticon” jest wpisany w przestrzeń postindustrialną, tak była pomyślana premiera. Ale jak wiemy premiera nie jest końcem, a dopiero początkiem powstawania przedstawienia. W przypadku Teatru Polskiego, gdzie są złocenia, ozdoby trudniej jest pokazać ten spektakl.

I.W.: Czy dobór przestrzeni wynikał z treści spektaklu?

J.Ł.: Najpierw był temat, dopiero później decyzja wyboru przestrzeni. Zdecydowałem się na Elektrociepłownię Szombierki gdzie jest sporo zakamarków i różnie można taką przestrzeń wykorzystać. Ważne jest ustawienie ścian bocznych, które powinny być asymetryczne. Problemem w Teatrze Polskim są np. kolumny, pod których wpływem zmienia się konfiguracja. Ważne jest też jak widz się czuje w danej przestrzeni, bo to ma duże znaczenie w odbiorze spektaklu.

I.W.: W jakim stopniu miejsce prezentacji spektaklu ma wpływ na rodzaj ekspresji tancerza?

J.Ł.: Raczej nie ma to znaczenia. Chociaż w przypadku „Panopticonu” przestrzeń postindustrialna pozwala na ruch w szerszym zakresie. Na przykład wykorzystywane przez nas działanie na linach ma większy rozmach i daje inny efekt w dużej hali niż w teatrze, gdzie można wykorzystać tylko wycinek ruchu.

Jak Wy to robicie?

Nie ciekawi was jak oni to robią? Nas bardzo. Zwłaszcza jeśli spektakl wciąga w wykreowany na scenie świat. Nie często zdarza się możliwość zadania tego pytania, a jeszcze rzadziej udziału w procesie twórczym. Podczas tegorocznego Dancing Poznań siedmiu choreografów uchyliło rąbka tajemnicy podczas zajęć metody pracy w teatrze tańca.

Dzień I Ewa Wycichowska - Polski Teatr Tańca

Geny ruchowe

Punktem wyjścia był gen ruchowy - każdy z tancerzy miał wymyślić sekwencje dwóch, trzech ruchów, które w skrócie przedstawia jego unikalny charakter, temperament, motywację i na tej podstawie opracować krótką formę. Kolejnym zadaniem było przekazanie genu innym studentom. Okazało się, że uczenie innych wymaga dokładnego ustalenia jakości ruchu i precyzyjnej werbalizacji poleceń. W rezultacie grupa poznała pięć genów ruchowych i indywidualne geny ruchowe stanowiły podstawę choreografii dla 15 tancerzy.

Dzień II Henrik Kaalund - Niemcy/Dania

Generator i modyfikator

Praca Henrika Kaalunda to tworzenie systemu, który polega na budowaniu sekwencji ruchowej, a następnie jej modyfikacji poprzez inne wartości, np. wykonywanie ich w innym tempie. Praca to gra oparta na przeciwieństwach: pchanie/opór; duży/mały; krótki/długi, stosowanych na ruchach typu krążenie, latanie oraz izolacja. Henrik tłumaczy, żeby zastanawiać się nad swoim ruchem, a potem szukać zaskoczenia, zrobić ruch w taki sposób, w jaki dotąd tego nie robiłeś.

Dzień III Aleksandra Dziurosz – Warszawski Teatr Tańca

A ja chodzę i chodzę

Gdzie zaczyna się teatr tańca? Jaka jest relacja między choreografem a wykonawcą? Co jest pierwsze w procesie kreacji: intencja czy ruch? W jaki sposób wykonawca może komunikować się z widzem? Działania warsztatowe zaczęły się bardzo niepozornie – od zwykłego spaceru, na który stopniowo nabudowywane były elementy przebiegu takie jak: zapamiętanie punktu wyjścia, trasy z A do B, obserwacja siebie oraz mijanych osób, czasowanie, poziom ruchu i wewnętrzne poczucie - w tym wypadku - zimna. Bardzo szybko okazało się, że podzielność uwagi u tancerza to cecha nieodzowna, a najprostsze rzeczy, są zwyczajnie najtrudniejsze.

Dzień IV Joanna Czajkowska – Sopocki Teatr Tańca

Zróbmy to inaczej

„Robimy wszystko na własny sposób. Wychodzimy od dzieł innych artystów z szeroko pojętej sztuki, nad którymi wspólnie dyskutujemy” – przedstawia Sopocki Teatr Tańca Joanna Czajkowska współtworząca zespół z Jackiem Krawczykiem. Każdy współpracujący z nimi tancerz jest jednocześnie choreografem biorącym udział w procesie twórczym i wnoszącym nowe jakości. Współtwórcy są traktowani indywidualnie „Opowiadamy o idei spektaklu i czekamy na odpowiedzi, które często fascynują nas i wciągają. W przypadku *Transkrypcji* muzyka Chopina została przepuszczona przez duchowość i emocjonalność tancerzy i zbudowała prywatną opowieść. Potem szukaliśmy części wspólnych i rozpisaliśmy scenariusz na akcje fizyczne. Podjęliśmy próbę konkretyzacji historii i świata, który chcemy mieć na scenie. Tym razem powstał duet i ekstrakt z postaci i twórczości Chopina na współcześnie”.

Dzień V Takako Matsuda – Polski Teatr Tańca

Uwolnij umysł i opowiedz mi swoją historię

Metodę kreacji spektaklu Takako czerpie z haiku. Najpierw powstaje historia, którą zrozumie nawet dziecko. Może mieć tylko trzy zdania. Zmienia się ich kolejność, ale Takako pamięta, żeby jej nie komplikować, odnosić się do wspólnych wszystkim ludziom uczuć, emocji. Najpierw wybiera muzykę, która ma funkcję scenografii, na nią nakłada ruch, często budowany na zasadzie opozycji. Kolejny etap to próba znalezienia balansu pomiędzy poszczególnymi składnikami. Ważne jest to, aby odważyć się być i nie myśleć za dużo, nie analizować. Zaproponowane zadania warsztatowe mają być częścią ruchu, nie jego tłumaczeniem. Interesuje ją historia, która rodzi się w wyobraźni na bazie wcześniejszych doświadczeń. Jeśli nie znajdziesz jej w sobie, to nie znajdziesz jej nigdzie indziej.

Dzień VI Andrzej Adamczak - Polski Teatr Tańca

Świadomość w rytmie Bolera

Tematem była świadomość. Andrzej Adamczak podkreślił, że ruch nie musi być perfekcyjny. Ważne jest aby wychodził z tancerza, który rozumie co robi. Zaproponował ćwiczenie w pozycji stojącej z zamkniętymi oczami. To był pierwszy krok na drodze do świadomości jak stoje i po co stoje? Później dodano kolejne informacje: kierunki, poziomy, praca z ciężarem ciała, koordynacja, zawieszaniem, pędem, z podłogą jako naszym partnerem, czasowanie i zwiększanie stopnia trudności wykonywanych elementów. Jak to zrobić? „A jak czujesz, jak chciałabyś poprowadzić ten ruch?” Odpowiedzi studenci szukali nie tylko w sobie, ale także w rozmowie, dialogu na dwa ciała. Ucząc się przy tym wzajemnego wsparcia, słuchania partnera, pójścia za oddechem i znalezienia wspólnego rytmu.

Dzień VII – Jacek Łumiński – Śląski Teatr Tańca

Przekraczanie granic

Perypeteia, czyli natura myśli jest metodą kompozycji Jacka Łumińskiego. Polega ona na analizie sposobu myślenia człowieka. Działa na innej zasadzie niż linearna struktura spektaklu. Jacek Łumiński ma ogólny obraz tego, co powinno powstać i przewiduje punkty kulminacyjne akcji. Ich sposób osiągania zależy od możliwości technicznych i wykonawczych tancerzy. „Mam określone rozwiązania i nie bazuję na improwizacji ponieważ uważam, że daje ona złudzenie, że człowiek się rozwija, a w gruncie rzeczy jest to bazowanie choreografa na tym, co tancerz umie najlepiej. Od tancerza trzeba wymagać przekraczania granic” – mówi Łumiński.

Taniec do muzyki i muzyka do tańca

Obecność muzyki w tańcu jest niezaprzeczalna; podczas festiwalu uczestniczymy w zajęciach i niewiele z nich odbywa się bez akompaniamentu. Dobór muzyki decyduje zarówno o nastroju zajęć jak i o atmosferze spektaklu; o emocjach towarzyszących odbiorowi sztuki. Muzyka może ograniczać się do pojedynczych dźwięków i w wymiarze scenicznym nawet cisza staje się słyszalna.

W Roku Chopinowskim temat muzyki wydaje się być szczególnie ważnym. Spektakle prezentowane w ramach Dancing Poznań 2010 w lwiej części wykorzystywały kompozycje wielkiego polskiego kompozytora. W jaki sposób dobiera się muzykę do spektaklu teatru tańca? Co istnieje najpierw: ruch czy muzyka? Jak modyfikowano oryginalne pomysły Chopina zmieniając ich aranżacje czy wykorzystując tylko małe fragmenty utworów. O sposoby kompozycji choreografii i muzyki zapytaliśmy twórców spektakli prezentowanych podczas Dancing Poznań 2010.

Aleksandra Dziurosz:

Jeżeli biorę pod uwagę kompozytora tak wielkiego jak Chopin, to najpierw się w niego wsluchuję, tworzę choreografię pod wpływem muzyki.

Inaczej to wygląda, jeżeli wychodzę od idei spektaklu. Wtedy dobór muzyki odbywa się przez poszukiwanie adekwatnego utworu, czy nawet całej ścieżki muzycznej i wtedy ruch powstaje w procesie. Od choreografa zależy, czy ruch ma realizować muzykę w sensie dosłownym, ćwierćnuta za ćwierćnutą, czy mają też funkcjonować oddzielnie.

Inna sytuacja jest, kiedy z choreografem współpracuje kompozytor, co daje największy komfort pracy, bo powstają w tym samym czasie dwa dzieła, które choć mogą funkcjonować rozłącznie to razem tworzą gęstą i spójną materię. Kompozytor i choreograf szczegółowo omawiają etapy przygotowywania spektaklu. Jest to bardzo mozolny, ale wyjątkowy rodzaj pracy, który mnie przydarzył się tu, w Polskim Teatrze Tańca. Równolegle ze spektaklem Homo Kwerens powstała muzyka pod tym samym tytułem, której autorką jest Aleksandra Bilińska.

Takako Matsuda:

Zdecydowałam się na interpretację Chopina w wykonaniu Nigela Kennedy'ego. Sposób w jaki to robi wywarł na mnie wielkie wrażenie. Zazwyczaj jednak tańczę w konfrontacji do muzyki. Czasami próbuję w matematyczny sposób skomponować ruch: najpierw dobrać odpowiednią muzykę potem dopasować do niej gesty i zazwyczaj nic z tego nie wychodzi. Dlatego najczęściej doбирам dźwięk i wtedy wprowadzam zasadnicze rysy choreograficzne. Staram się utrzymać na powierzchni muzyki. W spektaklu „A Letter from Lady L” nie próbuję tańczyć do muzyki, bo ona i bez tego jest dominująca; choreografia nie powinna za nią podążać. Opracowuję choreografię w kontraście do muzyki. W ten sposób powstaje kontr napięcie pomiędzy muzyką i choreografią, intrygujące zestawienie – im bardziej melancholijna i piękna muzyka tym bardziej staram się przeciwstawić jej ruch: złamany rytm, inne tempo niż melodia, przeciwstawny przepływ. Spektakl nabrał cech teatralnych, ale taki był mój zamiar, chciałam, aby przedstawienie było zbalansowane. Jeśli tancerz zbyt zanurzy się w melodii i podąży za nią to sprawi, że muzyka zdominuje przedstawienie. Integracja części choreograficznej z muzyczną sprawia, że spektakl pozbawiony jest napięcia i przez to mniej interesujący.

Thierry Verger Eizra:

Szukam muzyki eksperymentalnej, która sprawia, że znajduję jej taneczny zapis. Kiedy używam muzyki Chopina, staram się jej podporządkować. Jest to silna, ponadczasowa muzyka. Pracując dużo nad spektaklem straciliśmy jej sens. Musieliśmy odłożyć ją na jakiś czas, żeby potem do niej wrócić.

Zamówienie muzyki jest zbyt kosztowne dlatego najczęściej używam jedynie fragmentów dla mnie skomponowanych. Niewiele w związku z tym miałem okazji by pracować z kompozytorem. Szczególne znaczenie ma atmosfera, którą niesie ze sobą muzyka. Rytm jest dla mnie kłopotliwy i niewygodny. Uwolnienie od rytmu daje choreografii swobodę i lekkość. Moim zdaniem stosunek choreografa do muzyki wynika z ugruntowania kulturowego. Plemienną tradycję, z którymi związane jest moje pochodzenie, umożliwiają mi stałe przekraczanie europejskiego kontekstu kulturowego. Szukam takiego zestawienia wszystkich elementów spektaklu, w którym cały układ staje się harmonijny, przestrzenny, otwarty. W przyrodzie synonimem takiego odczucia jest powiew wiatru.

Jacek Łumiński:

Przygotowuję swoje propozycje dotyczące rytmu, instrumentów, tempa. Bywa tak, że potrzebne mi są czasowe wymiary jakiegoś fragmentu muzycznego albo jakieś konkretne wydarzenia w warstwie muzycznej. Bardzo mnie interesuje muzyka ludowa; rozwiązania rytmiczne, struktura i kompozycja muzyki pochodzącej z Kurpiów, Podhala i obecnej w kulturze żydowskiej. Jeżeli kompozytor wie, o czym mówię, to jest to w stanie szybko zrealizować. Generalnie zaś widzę taki a nie inny rytm, widzę określone zachowania w ciele. Tancerz ma na scenie zadanie i może ono trwać pewną sekwencją muzyczną. Cały spektakl ma swoisty rytm; są etapy w których energię się koncentruje i takie, kiedy energia eksploduje - od tego zależy, czy będzie on widzów elektryzował.

Nawet najdłuższa podróż zaczyna się od pierwszego kroku

Coaching Project był dla wielu uczestników pierwszym doświadczeniem scenicznym, a cały projekt podróżą przez proces twórczy. Rezultat był zaskakujący.

Praca nad spektaklem wymaga umiejętności obserwacji, dynamicznego wykorzystania skojarzeń elementów przypadkowych. W efekcie końcowym widoczne było umiejętne wykorzystanie pracy z grupą, która wyzwoliła energię tancerzy, przynosząc ciekawe rozwiązania i zaskakującą formę.

Proces twórczy odbywał się równocześnie na kilku płaszczyznach: choreograficznej, muzycznej, scenograficznej i wizualnej. Powstał spektakl o organicznej, dynamicznej formie, którego poszczególne etapy płynnie łączyły się ze sobą i przenikały. Całe wydarzenie rozpoczęło się fragmentem pieśni Chopina, która pozostawiła w pamięci słowa „kochać ach kochać, i nie ma komu”. Wersja wokalna zmieniła się w instrumentalną, utwór poddano dekonstrukcji i ponownemu scaleniu w różnych aranżacjach. Kompozycja muzyczna stworzona przez Aldonę Nawrocką podążała za procesem choreograficznym.

W warstwie choreograficznej wykorzystano pomysł na gen ruchowy. W ten sposób każdy z uczestników stał się własnym choreografem tworząc prostą sekwencję, powtarzającą się w wykonaniach indywidualnych i zbiorowych. Tancerze przemieszczali się po scenie naprzemiennie pojawiając się i znikając. Poziom techniczny materiału ruchowego był zróżnicowany, ponieważ różne było doświadczenie taneczne wykonawców. Improwizacja będąca bazą w procesie twórczym, dała możliwość wzajemnych inspiracji, wzajemnego uczenia oraz tworzenia różnych jakości ruchowych. Choreograf zdecydował o uporządkowaniu i składaniu sekwencji przygotowanych przez tancerzy, których taniec w różnych płaszczyznach i na różnych poziomach wykorzystywał elementy partnerowań i improwizacji w kontakcie. Muzycy kwartetu smyczkowego brali także udział w warstwie ruchowej spektaklu poruszając się po scenie.

Piotr Tetlak zaproponował ciekawe rozwiązania scenograficzne. Na uwagę zasługują kostiumy, w których wykorzystano męskie koszule. *Ich symbolika bliska jest duszy człowieka – mówi Tetlak – a w realizacji kostiumu stała się kwin-tesencją indywidualizacji i stała się elementem gry.* Koszula przeszła fazę wariacji na swój temat, stając się bardzo scenicznym atrybutem.

Autor projekcji wideo Paweł Ryś wykorzystał bardzo ciekawy sposób na montaż fotografii, które przedstawiały twarze tancerzy. Najpierw normalne, przenikające się, a następnie niepokojące z grymasem strachu, bólu, szaleństwa.

Zakończenie tak samo niespodziewane jak całość akcji. Finał zabawny i rozbrajający. Takako spod sterty splecionych tkanin w zimowej czapce wykrzykiwała słowa po polsku, z których dało się rozróżnić frazę *świętny coaching project*. Można być pewnym, że dla wszystkich jego uczestników będzie on niezapomnianym i edukacyjnym doświadczeniem scenicznym.

IW

Spektakl będący dziełem Coaching Project zaprezentowano 20.08.2010 na Dziedzińcu Szkoły Baletowej w ramach VII Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca.

„Pulse Dance” redagują absolwenci i studenci Podyplomowych Studiów Teorii Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie:

Monika Kolenda,
Anna Opłocka,
Hanna Raszewska,
Izabela Stańdo,
Dominika Szala - Wentland,
Izabela Szymańska
Iwona Wojnicka
opieka redakcyjna:
Jagoda Ignaczak

wydawca:
Polski Teatr Tańca



Patronat medialny:



Sponsorzy:



Partnerzy:



Przyjaciele Teatru:

